This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

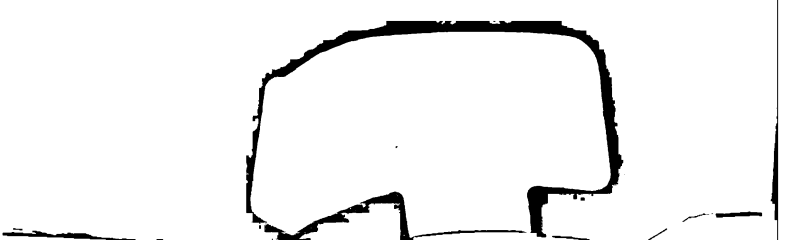
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

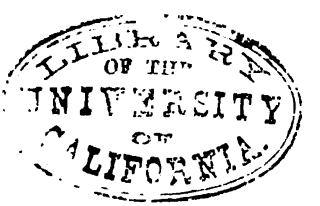
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

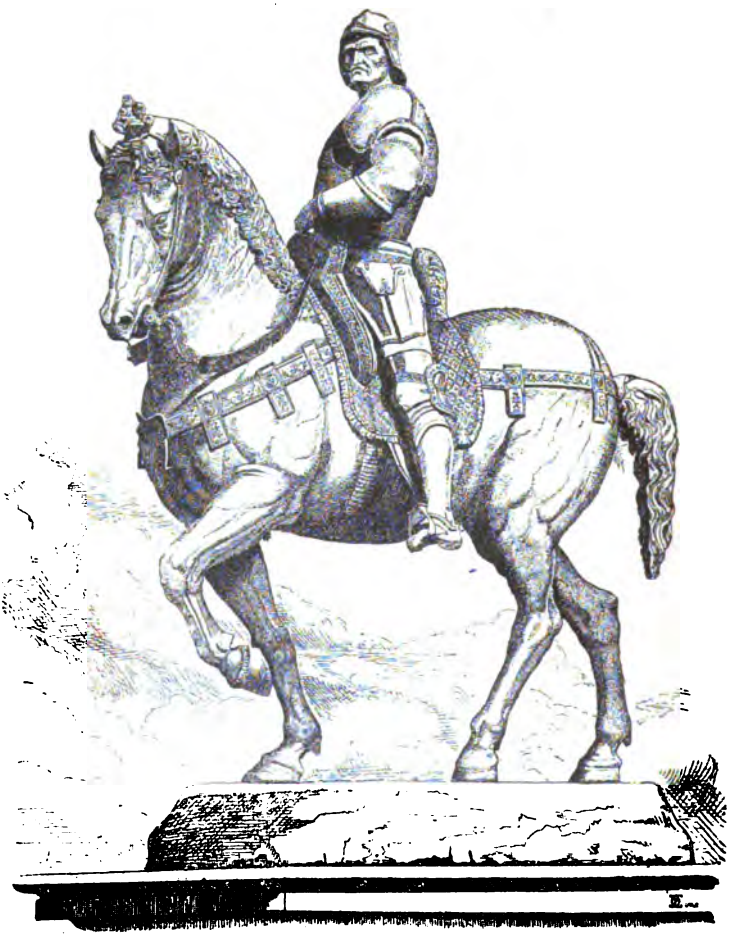
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 141 770




OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA



Bartolomeo Colleoni, Statue von Andrea Verrocchio zu Venedig.
(Nach Perkins.)

Das Wiſſen der Gegenwart

XVIII. Band.

Kunſt und Kunſtgeſchichte.

Eine Einführung
in das Studium der neueren Kunſtgeſchichte

von

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA.

Albin Schultz.

I. Abtheilung.

Architektur und Plaſtik.

Mit 38 Vollbildern und 120 in den Text gedruckten Abbildungen.

Leipzig:
G. Freytag,
1890.
Wien und Prag:
F. Tempsky,
Buchhändler der kaiſerlichen Akademie der Wiſſenſchaften in Wien.

N5300
S3
v.1

Alle Rechte vorbehalten!

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorrede	1
Einleitung	8
I. Die Technik der verschiedenen Künste	30
1. Die Baukunst	30
A. die Architekten	31
B. der architektonische Entwurf	43
C. Baukonstruktion	68
D. Ornamentik	90
E. Baustile	102
F. Kunstgewerbe	139
1. Tischlerei	140
2. Goldschmiedekunst	145
3. Schmiede- und Schlosserkunst	154
4. Zinngießer	162
5. Töpferkunst	165
6. Glasindustrie	175
7. Drechslerei	180
8. Rotgießerei	180
9. Buchbinderei	181
2. Die Plastik	190
A. die Bildhauer	210
B. das Modell	216
C. Terrakotta	222
D. Steinplastik	225
E. Holzbildhauerei	231
F. Elfenbeinplastik	235
G. Wachsbildnerei	239
H. Glyptik	242
J. Siegelschnitt	246
K. Das Treiben in Metall	250
L. Der Münz- und Medaillenschnitt	254
M. Der Metallguß	262

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA.

Eins der beliebtesten, bei allen möglichen passenden und unpassenden Gelegenheiten angewendeten Schlagwörter lautet „Kunst und Wissenschaft“. Es hat fast den Anschein, als ob diese beiden Begriffe aufs engste verbunden, gewissermaßen untrennbare Zwillinge seien. Der Staat soll Kunst und Wissenschaft fördern; in gewissen Zeiten — in welchen, erfährt man leider nicht — habe Kunst und Wissenschaft geblüht u. s. w. Ist das denn wirklich so? hat je zugleich die Kunst und die Wissenschaft im selben Augenblicke ihre besten Früchte gezeitigt? ist Aristoteles nicht aufgetreten als die heroische Zeit der griechischen Kunst bereits vorüber war? und welcher Gelehrter hat zu Lionardos, zu Michelangelos, zu Raffaels Zeiten gelebt, dessen Werke denen jener Meister nur annähernd an die Seite gestellt werden könnten? Nein! Kunst und Wissenschaft sind nie zu gleicher Zeit mit Erfolg von den Völkern gepflegt worden; vielmehr geht die Kunst der Wissenschaft voraus: die Wissenschaft tritt erst recht in Kraft, wenn die glänzende Epoche der Kunst schon der Vergangenheit angehört, und je mehr die Wissenschaft wächst und an Bedeutung gewinnt, desto mehr wird die Kunst in den Hintergrund gedrängt. Auf beiden Gebieten gleichzeitig hat kein Volk je etwas Großes hervorgebracht. Wir können uns deshalb recht wohl trösten, wenn wir sehen, wie in unserm Jahrhundert, das so hervorragende, die ganze Kultur fördernde Erfolge auf dem Gebiete der Wissenschaften aufzuweisen hat, die Kunst nur minder Bedeutendes zu erreichen vermochte. Sollte einmal eine Zeit kommen, in der die Wissenschaft wieder ausruhend still steht oder wenigstens in langsamerem Schritte fortschreitet, dann ist es wahrscheinlich, daß

ſich die produktive Thätigkeit der Kulturnationen aufs neue mit ganzer Kraft dem Gebiete der Kunſt zuwendet, daß die heute durch zahlloſe andere Intereſſen in Anſpruch genommene Aufmerkſamkeit der Kreiſe, für die der Künſtler in erſter Linie ſchafft, ſich wieder ganz und gar dem künſtleriſchen Genuſſe widmet, dann, vorausgeſetzt, daß alle anderen Bedingungen für eine neue Blüte der Kunſt vorhanden ſind, aber auch nur dann können wir hoffen, dieſelbe wirklich eintreten zu ſehen.

Der heutigen Zeit fehlt die Muße, die Ruhe, die Sammlung und damit auch die Luſt, ſich in ein Kunſtwerk wahrhaft zu vertiefen, demſelben eine andauernde liebevolle Teilnahme zu ſchenken. Abgeſpannt von dem alle Kräfte erfordernden Ringen in der Arbeit des Tages, in Anſpruch genommen von mancherlei Intereſſen an politiſchen oder wiſſenſchaftlichen Fragen, wendet der gebildete Menſch unſrer Zeit der Kunſt ein nur recht oberflächliches, oft ſelbſt gemachtes und unwahres Intereſſe zu. Es gilt für gebildet nicht ohne Anteil die Schöpfungen der Kunſt zu betrachten, aber die meiſten glauben ſich dieſer Verpflichtung ſchon dann ledig, ſobald ſie ein Kunſtwerk eines flüchtigen Blickes gewürdigt, dasſelbe, wenn möglich, getadelt und ſo ihre Kunſtkennerſchaft erwieſen haben. Oder iſt das vielleicht nicht wahr? Gehen in den Kunſtausſtellungen, in den Gemäldeſammlungen die Leute nicht herum und haben kaum für ein Werk, das einen Künſtler Wochen, vielleicht Monate hindurch beſchäftigt hat, einen ermüdeten flüchtigen Blick, vermeinen jedoch trotzdem recht wohl imſtande zu ſein, über den Wert oder Unwert der Kunſtleiſtung abzuurteilen? Daß die Mehrzahl dieſer ſogenannten Kunſtfreunde, ſelbſt wenn es ihre Mittel ihnen verſtatten, nicht geneigt iſt, die Kunſt mit der That, alſo durch Ankauf von Kunſtwerken zu fördern derſelben vielmehr eine rein platoniſche Neigung entgegenbringt, das iſt ja bekannt.

Es mag dies bedauerlich erſcheinen, jedoch die Thatſache, daß es wirklich ſo iſt, kann nicht abgeleugnet werden. Und doch wie ein verwöhntes Kind der Liebe bedarf und nur dann, wenn ihm

dieſelbe zu teil wird, ſeine ganze eigne Liebenswürdigkeit zeigt, im andern Falle aber ſich ſcheu zurückzieht, ſo iſt für das Gedeihen einer jeden Kunſt ein liebevolles herzliches Entgegenkommen von ſeiten derer, für die das Kunſtwerk geſchaffen wird, erforderlich, und wenn ſie dieſes nicht findet, wird ſie auch etwas wahrhaft Erhebendes, zum Herzen und Gemüt Sprechendes hervorzubringen nicht imſtande ſein. Nicht den Künſtlern allein iſt die Schuld beizumeſſen, wenn ſie heute nicht ſo Großes, ſo Schönes wie ehedem zu leiſten vermögen: unſre Künſtler ſind, was die Technik anbelangt, den alten Meiſtern wohl ebenbürtig; ihr geiſtiger Horizont iſt vielleicht durchſchnittlich ein bei weitem ausgedehnterer als der der gefeiertſten Kunſtheroen alter Zeit, aber was jene ungeſucht bei ihren Zeitgenoſſen vorfanden, die Anerkennung, die freudige Bewunderung nicht für den Künſtler, wohl aber für ſein Werk, die Aufmunterung und dann infolge jener Wertſchätzung auch das Bewußtſein, das ſie erfüllen durfte, etwas geſchaffen zu haben, das Vielen und den Beſten genügt und Erbauung gewährt, alles dies iſt dem modernen Künſtler nur in ſehr beſcheidenem Maße gewährt. Die große Maſſe des Volkes kümmert ſich gar nicht um die Kunſt, und diejenigen, die wenigſtens noch einige müßige Augenblicke ihr zu ſchenken geneigt ſind, bringen ihr nicht mehr die erforderliche Andacht entgegen. Wir ſind von zu vielartigen Intereſſen, wie geſagt, in Anſpruch genommen, dann aber iſt auch die Kunſtproduktion in einer geradezu verderblichen Weiſe geſtiegen.

Wenn wir allein die Werke in Anſchlag bringen, welche jahraus jahrein von den tauſenden von Malern, die in den Kunſtmetropolen Deutſchlands ihren Wohnſitz haben, ausgeführt werden — und wir können die Dii minorum gentium hier ganz unberückſichtigt laſſen — ſo iſt es faſt unmöglich, daß ſich ein größerer Kreis findet, der, wenn nicht jeder, ſo doch den bedeutenderen Erſcheinungen unter dieſen Werken eine längere Aufmerkſamkeit zu ſchenken imſtande iſt. Auf den Kunſtausſtellungen ſind im günſtigſten Falle hunderte, oft aber auch tauſend und

mehr von Gemälden ꝛc. ausgestellt; wer soll die Zeit, die Ausdauer, oder auch nur die physische Kraft haben, alle die Kunstleistungen so, wie sie es verdienen, zu betrachten? Die periodisch wiederkehrenden Ausstellungen gewährten dem Publikum wenigstens einige Zeit, die empfangenen Kunsteindrücke zu bewältigen, sie gönnten ihm eine Ruhepause und ließen wieder in ihm den Wunsch lebendig werden, aufs neue Kunstwerke zu sehen; es hatte einigermaßen wenigstens das Bedürfnis nach künstlerischen Genüssen. Jetzt haben wir in jeder größeren Stadt permanente Kunstausstellungen; in den Schaukästen der Kunstläden werden uns Kupferstiche, Buntdrucke, Photographieen geboten; die großen Museen geben zugleich Gelegenheit hunderte der erlesensten Kunstwerke täglich zu sehen — kein Wunder, wenn das gebildete Publikum übersättigt ist, wenn es sich gewöhnt, die Kunstwerke so flüchtig zu mustern, wie man etwa einen schlechten Neuruppiner Bilderbogen ansieht, wenn nur ganz besonders raffinierte Leistungen die Aufmerksamkeit der verwöhnten Menge zu erregen imstande sind.

Wäre es möglich diese Überfülle der Kunstgenüsse zu beschränken, dann würde das Publikum auch dankbarer das Gebotene hinnehmen; es müßte für einen jeden gradezu ein Fest und zwar ein selten wiederkehrendes Fest sein, ein gutes plastisches Werk, ein schönes Gemälde, eine hervorragende musikalische oder dramatische Leistung zu bewundern. Dann würde die Kunst wieder für jeden edler angelegten Menschen ein Bedürfnis werden; heute ist sie dies keinesfalls, heute ist sie ein Gegenstand des Luxus. Die Produktion der lebenden Künstler einzuschränken, ist nicht möglich, wohl aber ist es durchführbar, die Einrichtungen unsrer Museen so zu gestalten, daß das Publikum Nutzen, nicht Schaden vom Besuche derselben davonträgt. Was die Museen für die Wissenschaft bedeuten, wie sie derselben vom allerhöchsten Werte, ja unentbehrlich sind, das alles kann die Wahrnehmung nicht entkräften, daß das Publikum durch die große Menge einzelner, notgedrungen in nächster Nähe zusammengestellter Kunstgegen-

ſtände, im beſten Falle verwirrt, meiſt aber zur oberflächlichen Betrachtung geradezu angeleitet wird. Es iſt ſchwer aufmerkſam ſehen zu lernen, aber ſehr leicht es zu verlernen, ſich an Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit des Anſchauens zu gewöhnen. Man ſollte die beſten Werke, die ein Muſeum aufzuweiſen hat, ſo aufſtellen, daß man ungeſtört dieſelben betrachten kann; dieſe Räume ſeien dem Publikum geöffnet: die übrige Sammlung mache man nur den Künſtlern oder Gelehrten, welche Studien zu treiben beabſichtigen, zugänglich. Wenige Kunſtwerke genügen, denn es iſt meines Erachtens von Wichtigkeit, ſoll das Muſeum in der That, wie man das ja doch will, eine Bildungsſtätte des Geſchmacks ſein — es iſt, ſage ich, von Wichtigkeit, das Publikum zu gewöhnen mit wenigem ſich zu beſcheiden, dies Wenige aber gründlich, mit vollſter Aufmerkſamkeit zu betrachten und ſo ſich ein Werk eines Künſtlers wahrhaft zu eigen zu machen. Eine ſolche Erziehung des Publikums zur rechten Betrachtung eines Kunſtwerkes würde auch den modernen Künſtlern zu gute kommen.

Die Übermaſſe der gebotenen Kunſtgenüſſe hat aber auch noch andere für die moderne Kunſt nachteilige Folgen. Die heutige gebildete Geſellſchaft — ich meine alſo die, welche ſich um die Leiſtungen der Kunſt überhaupt zu kümmern pflegt — hat unendlich viel von Kunſtwerken geleſen oder geſehen, einige Denkmäler aus eigner Anſchauung, andre durch Abbildungen, Photographieen ꝛc. kennen gelernt; wenigſtens von den hervorragendſten Leiſtungen der erſten und bedeutendſten Meiſter der Kunſt hat ſie eine mehr oder weniger klare Vorſtellung. Dieſe erworbene Kenntnis beeinflußt aber auch die Beurteilung moderner Kunſterzeugniſſe; die Erinnerung, wie andere Künſtler denſelben Gegenſtand aufgefaßt und behandelt haben, beſtimmt mit das Urteil; man verlangt immer etwas Neues, etwas Originelles und iſt unzufrieden, ſobald man dies nicht findet, oder ſobald man wahrnimmt, daß der Künſtler etwa einem alten Meiſter eine Anregung entlehnt hat. Aber ſind denn die berühmten alten Meiſter immer ſo originell? Wie viel tauſende von italieniſchen

Gemälden ſtellen immer und immer wieder die Madonna in trono dar; ob der hl. Sebaſtian oder ſonſt ein Heiliger diesmal rechts, ein anderes Mal links ſteht, das iſt die ganze Originalität. Und haben nicht die alten Meiſter unbedenklich die Arbeiten ihrer Vorgänger benutzt? Ich will nur daran erinnern, daß im Mittelalter für zahlloſe Darſtellungen aus der bibliſchen Geſchichte feſtſtehende Kompoſitionen vorhanden waren, die mit geringen Abänderungen Jahrhunderte hindurch wiederholt werden; ich erwähne nur, daß Raffael, um allein ein Beiſpiel zu nennen, bei der Vertreibung aus dem Paradieſe in den Loggien des Vatican ungeſcheut die Kompoſition des Maſaccio in der Brancacci-Kapelle zu Florenz benutzte, Michelangelo ſeine Erſchaffung der Eva an der Decke der Sixtiniſchen Kapelle ſo disponierte, daß man deutlich wahrnimmt, wie die gleiche Darſtellung Ghibertis an den Thüren des Florentiner Baptiſteriums ihm als Muſter vorſchwebte. Nun was man den alten Meiſtern nicht verargt, ſollte man den modernen Künſtlern nicht zum Vorwurf machen. Dieſe wiſſen es auch recht wohl, wie ſehr die freudige Anerkennung ihrer eigenen Leiſtungen darunter leidet, daß immer die Erinnerung an die Meiſterwerke der alten Künſtler bei Beurteilung ihrer Schöpfungen beſtimmend mitwirkt. Ein nicht unbedeutender Landſchaftsmaler ſagte mir einmal voll Grimm, die Kunſt werde nie wieder etwas Tüchtiges hervorzubringen imſtande ſein, wenn nicht alle Muſeen und Gemäldegallerien verbrannt würden; von ſeinem Standpunkte hatte der Künſtler ganz recht; er gab nur in etwas draſtiſcher Weiſe dem ſoeben geſchilderten Übelſtande Ausdruck.

Die alten Meiſter hatten mit ſolchen Schwierigkeiten nicht zu kämpfen. In ihrer Heimat wurden die Schöpfungen fremder Kunſtſchulen nur in recht ſeltenen Fällen bekannt, es erwuchs ihnen dadurch nicht die heute, wo auf den Weltausſtellungen die Kunſtleiſtungen der geſamten Kulturnationen vertreten ſind, ſo gewaltige künſtleriſche Konkurrenz. Ihre Werke wurden für ſich betrachtet, und da die Leute vor drei bis vier Jahrhunderten

nicht ſo viel Grund hatten mit der Zeit zu geizen, ſo wurden ſie ohne Übereilung eingehend, wiederholt beſchaut und ſo die letzte Intention des Künſtlers auch aus ſeinem Werke herausgeleſen. Daß auch damals das Publikum das Gute vom Verfehlten wohl zu unterſcheiden wußte, beweiſt die von Vaſari im Leben des Donatello erzählte Anekdote, daß der Künſtler aus Padua, wo man ihn überaus lobte, nach Florenz zurückgeeilt ſei, weil ihm die ſchonungsloſe Beurteilung ſeiner Werke ſeitens ſeiner Mitbürger eine Notwendigkeit ſei. Und man muß doch immer ſich gegenwärtig halten, daß zur Zeit der Blüte der italieniſchen Malerei zugleich vielleicht in ganz Italien nicht ſo viel Maler lebten, die als Künſtler betrachtet zu werden den Anſpruch erhoben, als heute allein in München, oder in Wien, oder in Berlin thätig ſind. Da konnte ſelbſt in Städten wie Florenz oder Venedig von einem Übermaße der Kunſtproduktion nicht die Rede ſein.

Die Bewunderung aber gilt in alter Zeit immer mehr dem Werke, ja faſt dieſem ausſchließlich, dem Künſtler in viel geringerem Grade. Wir wiſſen, daß die prächtigen Kathedralbauten des Mittelalters von jeher Gegenſtand der höchſten Bewunderung geweſen ſind, und doch ſind uns die Namen der Baumeiſter in den ſeltenſten Fällen überliefert: über dem Werke hatte man des Meiſters vergeſſen. Heute feiern wir die Künſtler, aber ihren Werken verſagen wir die rechte Teilnahme, und wie oft hat es ſich in Menſchengedenken ereignet, daß ſobald die Hand des eben noch ſo geprieſenen Meiſters erſtarrt war, man auch deſſen Werke, ebenſo wie man ſie über Gebühr gelobt, nun unverdientermaßen herabſetzt. So tritt der Künſtler erſt in den Vordergrund, wenn das Kunſtwerk nicht mehr einzig und allein, allgewaltig und allmächtig den Beſchauer zu feſſeln vermag. Kunſtgeſchichte wird erſt dann geſchrieben, wenn die ſchönſte Zeit einer Kunſtperiode bereits vorüber iſt. Als Giorgio Vaſari 1550 ſeine Lebensbeſchreibungen italieniſcher Künſtler, das erſte Werk dieſer Art, veröffentlichte, war Raffael ſchon dreißig Jahre tot. Ja

es ist ein sprechender Beweis dafür, daß unsrer sonst mit allen Gaben des Verstandes und des Geistes ausgestatteten Zeit gerade die Fähigkeit, auch auf dem Gebiete der Kunst Großes zu leisten, versagt ist, die Pflege, welche der Kunstgeschichte heute zu teil wird, das Interesse, welches das gebildete Publikum gerade dieser Wissenschaft so freundlich entgegenbringt. Die kunstgeschichtliche Darstellung muß es sich jedoch versagen, oft Einzelnheiten zu besprechen, die doch das eigentliche tiefere Verständnis erst ermöglichen, die Technik der einzelnen Künste u. s. w. zu schildern. Dies Versäumte nachzuholen haben bedeutende Forscher wie unser alter, wie Wenige um die deutsche Kunstgeschichte verdienter Ernst Förster, dann Lübke, Riegel u. a. Vorschulen zur Kunstgeschichte verfaßt, die zu studieren, einem jeden, der der Kunstgeschichte Interesse entgegenbringt, nur zu empfehlen ist.

Mit diesen Werken in die Schranken zu treten, wäre für dieses anspruchslose Büchlein eine Vermessenheit; sein Ziel ist ein ganz bescheidenes: denjenigen, welche sich mit kunstgeschichtlichen Fragen zu beschäftigen lieben, einiges zu erzählen, was sie in den gewöhnlichen Handbüchern nicht vorfinden, ihnen z. B. zu schildern, wie der Künstler verfährt ein Werk zu schaffen, wie man kunstgeschichtliche Untersuchungen anstellt u. a. Ein gelehrtes Werk soll es nicht sein, und da es dem Verfasser auch nicht möglich ist, immer mit Sicherheit festzustellen, wie viele der vorzubringenden Gedanken ihm selbst angehören, wie viele er aus anderen Schriften sich unbewußt angeeignet, um also von vornherein den Streit über Mein und Dein zu beseitigen, so erhebt er ausdrücklich auch nicht die Prätension mit diesem Schriftchen, das er nach langewährenden schweren Arbeiten zu seinem Vergnügen niedergeschrieben hat, etwas Originelles zu bieten.

Wie der gelehrte Botaniker die Blumen und Pflanzen, welche der einfache, ſchlichte Naturfreund bewundert und liebt um ihrer ſelbſt willen, ohne nach ihrer Herkunft zu fragen, wie, ſage ich, der Botaniker von all dieſer Bewunderung ganz abſieht, vielmehr die Pflanzen ſammelt, unterſucht, ſie nach beſtimmten Grundſätzen in Familien, Klaſſen, Syſteme gruppiert, ſie ſchließlich wohl getrocknet und mit gelehrter Etikette verſehen in ſeinem Herbarium aufbewahrt, dieſe herrlichen Schöpfungen der Natur als Stoff wiſſenſchaftlicher Forſchung betrachtend, ebenſo verfährt der Kunſthiſtoriker. Ihm genügt es nicht, mit unbewußter Freude ſich dem Eindruck der Schöpfungen bedeutender Meiſter hinzugeben, er will nicht mehr allein genießen: er will wiſſen, was er genießt, was ihm Freude verurſacht und warum dies geſchieht. Die Kunſt bietet ihm nicht mehr allein eine Erquickung und Labung; ſie iſt für ihn auch ein Denkmal von Menſchenarbeit, deren Werden und Vergehen er mit prüfendem Blicke verfolgt, indem er die Geſetze, unter denen ſich der Entwicklungsprozeß dieſer Offenbarung des Menſchengeiſtes vollzogen hat, zu ergründen und feſtzuſtellen verſucht. Das Einzelne verſchwindet ihm in dem Gange der geſamten Fortentwickelung: es hat für ihn nur relativen, nicht abſoluten Wert. Das weite ganze Kunſtgebiet überſchauend weiſt er dem Einzelnen ſeinen Platz an, ſucht es ſeinem wahren Werte gemäß zu beurteilen. Wenn er vielleicht auch die Naivität des Urteils eingebüßt hat, die Fähigkeit, ſich unbewußt dem Zauber eines Kunſtwerkes ganz hinzugeben, ſo iſt ihm dafür der weitere Horizont gegeben, den er von ſeinem höheren Standpunkt in voller Klarheit zu überſchauen imſtande iſt. Die Kunſt iſt für ihn nichts Zufälliges; ſelbſt die hervorragendſten Erſcheinungen ſind ihm notwendig bedingt: er verfolgt ja mit einem Blicke die ganze Entwickelung der Kunſt, ſieht in der Hütte, die der erſte Menſch zu ſeinem Schutze baute, in den unbeholfenen Linien, mit denen Kinder oder noch auf der Kindheitſtufe ſtehende Völker ihren Ideen bildlichen Ausdruck verleihen wollen, in den erſten unförmlichen plaſtiſchen Gebilden, die als Darſtellungen

der Götter gelten ſollen, ſchon die erſten Keime der bildenden Kunſt vor ſich, deren Entfaltung, deren weiteres Gedeihen er in allen Entwickelungsſtadien zu beobachten Gelegenheit hatte. Aber die Kunſt iſt ihm auch nicht eine zufällige Erſcheinung, vielmehr eine ebenſo notwendige Offenbarung des Menſchengeiſtes, wie in anderer Weiſe ſich derſelbe in der Poeſie, Muſik, Philoſophie manifeſtiert. Um alſo die bildende Kunſt, denn mit dieſer haben wir uns hier ausſchließlich zu beſchäftigen, recht zu verſtehen, genügt es nicht dieſelbe in allen ihren Entwickelungsphaſen zu ſtudieren, ihre Formenſprache ſich verſtändlich zu machen, ſie in Verbindung mit der Induſtrie-Thätigkeit zu betrachten, ſondern es iſt erforderlich ſie im Zuſammenhange mit der politiſchen Geſchichte, mit dem Volksleben, den Zeitideen, mit der Philoſophie, der Poeſie, der Muſik aufzufaſſen, die gemeinſamen allen dieſen Manifeſtationen zu Grunde liegenden Geſetze zu erforſchen. Das iſt eine Forderung, deren Stellung wohl berechtigt erſcheint, aber augenblicklich eine rein ideale Forderung, von deren Realiſierung wir noch recht ſehr weit entfernt ſind. Einſtweilen iſt kein einziges dieſer oben genannten Fächer ſchon ſo gründlich erforſcht, daß es möglich wäre, mit einiger Sicherheit Folgerungen zu ziehen, am wenigſten die Kunſtgeſchichte, zumal die chriſtliche, die erſt allmählich aus den Händen der Dilettanten, welche ſie früher faſt ausſchließlich beherrſchten, ſich emancipiert und nach wirklich wiſſenſchaftlichen Grundſätzen betrieben zu werden beginnt.

Was unter Kunſt zu verſtehen ſei, brauche ich hier wohl nicht zu erörtern: derartige Definitionen finden ſich in allen Handbüchern der Äſthetik. In ſeinem Schriftchen „Die Kunſt der Malerei“ (3. Aufl. Lpz. 1883) gibt Joh. Wilh. Völker folgende Erklärung: „Die Begabung, die Natur nach gewiſſen Geſetzen nachzuahmen, um ſich dieſer Nachahmungen zu höheren Zwecken des Vergnügens oder der Bequemlichkeit zu bedienen, nennt man die Kunſt. In erſterer Beziehung zu Werken der ſchönen Künſte, in letzterer — zu denen der Mechanik oder feiner Handarbeiten.“ Dieſe Definition mag für unſere Zwecke

genügen. Wir haben es hier aber nicht allein mit den Werken der ſogenannten ſchönen Künſte zu thun, ſondern auch die Leiſtungen des Kunſtgewerbes ins Auge zu faſſen. Ja praktiſch ſind dieſe beiden Gebiete gar nicht recht von einander zu trennen. Wenn uns ein Äſthetiker erklärt: nur der iſt ein Künſtler, der ſeine Ideen in neuen ſelbſterdachten Formen auszuſprechen vermag, ſo läßt ſich die Frage wohl aufwerfen, wie viele von unſeren Architekten dann noch mit einem Scheine von Recht den Namen von Künſtlern beanſpruchen dürfen. Werke des Kunſthandwerks können den Stempel des Genies an ſich tragen, und daß Gemälde, Skulpturen, trotzdem ſie als Werke der bildenden Kunſt auftreten, darum noch lange keine Kunſtwerke zu ſein brauchen, das iſt ja eine ausgemachte Thatſache. Am beſten iſt es deshalb, das ganze weite Gebiet der handwerklichen Produktion ins Auge zu faſſen, es bis ins kleinſte Detail in ſeiner Entwickelung zu ſtudieren — das wird Aufgabe des Archäologen ſein — und aus dieſem gewonnenen Vorrath das nach freiem ſubjektiven Ermeſſen auszuwählen, welches als Erzeugnis einer künſtleriſch ſchöpferiſchen Kraft zu bezeichnen iſt; dieſe Arbeit wird Sache des Kunſthiſtorikers ſein. Der Archäolog hat das wiſſenſchaftliche Material gewiſſenhaft zuſammenzutragen, welches der Kunſthiſtoriker, nur die beſten und ſchönſten Stücke benutzend, zum Aufbau der Kunſtgeſchichte verwertet. So iſt gewiſſermaßen auch der Archäolog der Handwerksmann, der mit oft ſchwerer Anſtrengung die Werkſtücke für den Aufbau der Kunſtgeſchichte herbeiſchafft, der Vertreter der Kunſtgeſchichte iſt ihm gegenüber mehr Künſtler, wenn er das vorhandene Material zur Herſtellung einer ſchönen, überſichtlichen, klaren Darſtellung verwertet. Gut wird es immer ſein, wenn der Kunſthiſtoriker auch zugleich Archäolog iſt, wenn er eine wiſſenſchaftliche Unterſuchung mit Sorgfalt und Methode durchzuführen imſtande iſt, ebenſo wie es für den Archäologen erſprießlich ſein wird, ſich nicht allein auf ſolche, oft wenig erfreuliche Forſchungen zu beſchränken, ſondern auch zu verſtehen die Konſequenzen derſelben zu würdigen, ſie mit künſtleriſch ge-

läutertem Geſchmack darzuſtellen. So ſind alſo Kunſtgeſchichte und Archäologie auf einander angewieſen: eine wiſſenſchaftliche Kunſtgeſchichte iſt undenkbar, ſobald ſie nicht auf der Baſis des archäologiſchen Studiums beruht.

Jedoch einzig und allein die Vorarbeit für eine gute und auf tüchtigen, dauernden Grundlagen aufzubauende Kunſtgeſchichte zu liefern, iſt nicht die ausſchließliche Aufgabe der Altertumswiſſenſchaft, der Archäologie, ſie hat vielmehr noch wichtigeren Zwecken zu dienen, indem ſie der Kulturgeſchichte als notwendige Ergänzung zur Seite zu treten berufen iſt. Wir ſind wohl jetzt über die Zeit hinaus, in der man meinte, mit der Aufzählung der Regentenreihen, der Darſtellung diplomatiſcher Unterhandlungen, der Schilderung von Schlachten und Friedensſchlüſſen der Aufgabe der Geſchichtswiſſenſchaft genügt zu haben, in der man glaubte, daß wenn man noch einiger hervorragenden Perſönlichkeiten aus den oberſten regierenden Geſellſchaftsſchichten gedacht, die oder jene Thatſache aus der Kunſt-, Gelehrten- oder Handelsgeſchichte beiläufig erwähnt, dann die Geſchichte eines Volkes vorgeführt zu haben. Es gilt jetzt das Volk ſelbſt, das bei jenen Haupt- und Staatsaktionen ſich ja meiſt nur leidend verhalten hat, aufzuſuchen, aus den flüchtigen, oft ganz unbeabſichtigten Bemerkungen der Chroniſten ein Bild von den Sitten und Gewohnheiten, von der Lebensweiſe und Anſchauung des Volkes in allen ſeinen Schichten zu gewinnen, nachzuforſchen, wie es in Bildung und Geſittung fortſchreitet, welchen Einfluß Kunſt und Wiſſenſchaft, Handel und Verkehr, Krieg und Frieden auf ſein Ergehen ausgeübt haben. Dieſe Geſchichte zu ſchreiben iſt die Aufgabe der Zukunft, an der jeder, der ſich dazu berufen fühlt, nach Kräften mitzuarbeiten hat. Und die Archäologie? Sie liefert uns gewiſſermaßen die Illuſtration zum Volksleben, zeigt, wie durch die Induſtrie das Volk ſeinen Bedürfniſſen genügt hat, weiſt nach, was ihm gefallen und was ihm mißfallen, und bietet ſomit den Maßſtab für ſeinen Geſchmack, ſeine Einſicht, ſein Verſtändnis. Die Kunſt endlich, die höchſte und bedeutendſte

Leistung eines Volkes, erschließt uns einen nicht minder klaren Einblick in das Leben desselben; es kommt nur darauf an, daß die Augen des Beschauers scharf genug sind diese Schrift zu lesen, zu deuten und zu verstehen.

Die Archäologie hat sich also, wenn ich so sagen darf, mit den greifbaren Erzeugnissen des menschlichen Kunstfleißes zu beschäftigen. Je nachdem die Bestimmung der so geschaffenen Werke war, sprechen wir von religiösen und Profan-Altertümern. Fassen wir nur die Werke der christlichen Kulturvölker ins Auge, und von diesen soll in erster Linie in der folgenden Darstellung die Rede sein, so sehen wir, daß im großen Ganzen die kirchlichen Altertümer des Mittelalters zumal recht gute Bearbeitung gefunden haben; weniger befriedigend ist die wissenschaftliche Erkenntnis derselben, sobald es sich da um die letzten drei Jahrhunderte handelt, deren Erzeugnisse man früher zumal als zopfig ꝛc. wegwerfend charakterisierte und somit eines wahren Studiums für unwert erklärte. Jedoch wenn die Bearbeitung der kirchlichen Denkmäler noch manches zu wünschen übrig läßt, so ist die Erforschung der Monumente der Profankunst überhaupt kaum begonnen. Das Beste hat ja in älterer Zeit zumal immer die religiöse Kunst hervorgebracht, und so sind jene Denkmäler meist unscheinbarer, und weniger anziehend, dann aber sind sie bei weitem nicht so gut erhalten, da ihre Bewahrung bei den schnell wechselnden Moden von unberechenbaren Zufälligkeiten abhängig war und noch ist. Die alten Wohnhäuser werden immer seltener; kein Gesetz schützt sie gegen Verunstaltung und Zerstörung; oft rein zum Vergnügen werden Befestigungen demoliert, die uns das Städtebild des Mittelalters und des sechzehnten Jahrhunderts noch mit seltener Treue bewahrt hatten; der alte Hausrat in den Bürgerhäusern, einst gering geschätzt und aus Mißachtung dem Verderben ausgesetzt, wird heute zwar oft über Gebühr hochgehalten, aber nur um entweder mit ihm zu prunken oder ihn zu möglichst hohen Preisen zu vertrödeln, so lange noch die Sucht solche Gegenstände zu sammeln anhält. Gerade diese

Sammelleidenſchaft reicher Privatleute iſt es, welche die Erforſchung der Kunſtaltertümer ſo erſchwert, ja oft unmöglich macht, nicht allein weil ſie die Gegenſtände verſchleppt, ihre Herkunft nicht gewiſſenhaft überliefert, oft auch dieſe ihre Altertümer mit Mißgunſt bewacht und dem Studium ganz entzieht, ſondern vor allem weil dieſe, oft genug nicht von einem wahren Kunſtintereſſe veranlaßte, ſondern durch die Mode hervorgerufene Sammelluſt den Preis der Gegenſtände in dem Grade ſteigert, daß ein Muſeum, eine öffentliche Sammlung mit ihnen nicht mehr konkurrieren kann. Und doch ſind wirklich dem Studium geſichert nur die Werke, die in öffentlichen Sammlungen ihren Platz gefunden haben, mögen dieſelben nun Kunſt- oder Gewerbemuſeen heißen. Aus den alten Raritätenſammlungen, die das vorige Jahrhundert anzulegen liebte, ſucht heute der Altertumsforſcher die Gegenſtände heraus, die ſeinem Gebiete zugehören; die Schatzkammern der Fürſten werden dem Publikum geöffnet; ja es iſt in den letzten Decennien unſtreitig ſehr viel gerade für die Anlage ſolcher Muſeen geſchehen, ob dieſelben den Bedürfniſſen einer kunſtgewerblichen Bildungsanſtalt entſprechend geordnet ſind oder ob andere Geſichtspunkte bei der Aufſtellung maßgebend ſind, das iſt ganz gleichgiltig. Heute kommt es nur darauf an zu ſammeln, zu erhalten, zu retten, was noch zu retten iſt, nicht bloß dem Vaterlande zu erhalten, was ins Ausland verſchleppt zu werden droht, ſondern auch die Denkmäler ſelbſt ſowohl vor Zerſtörung durch Feinde als vor Verunſtaltung unberufener Freunde zu ſchützen. In beſter Abſicht werden ja, oder wurden wenigſtens vor nicht zu langer Zeit, wenn es galt eine gotiſche Kirche zu reſtaurieren, unbarmherzig die meiſten Denkmäler der ſpäteren Zeit beſeitigt, durch moderne gotiſche Altäre meiſt kläglichſter Art erſetzt; für die charakteriſtiſche Form der Denkmäler des 16.—18. Jahrhunderts hatten die Leute kein Verſtändnis. Was geſchaffen und hiſtoriſch geworden iſt, hat immer Anſpruch auf möglichſte Schonung, und dem Altertumsforſcher ſteht es vor allem an, dieſe Toleranz immer wieder zu predigen.

Er darf nicht mit Verachtung über die Denkmäler einer Zeit hinwegsehen; mag er sie seinem Gefühle nach für häßlich halten, so muß er doch auch sie schützen, untersuchen, studieren, ihre Eigentümlichkeiten sich und anderen klar machen, wie ja auch ein Historiker nicht allein die glänzenden, anziehenden Epochen der Geschichte zu schildern hat, sondern mit gleichem Fleiße und gleicher Hingebung auch wenig interessante Perioden vorführen muß.

Diese gleichmäßige Beachtung aller Werke, ob sie dem augenblicklichen Zeitgeschmack entsprechen oder nicht, wäre nun auch bei Anlage der Museen recht wohl zu berücksichtigen. Gewöhnlich finden in denselben nur anerkannt vorzügliche Leistungen ihren Platz; es wäre jedoch vom Standpunkte der Kunstwissenschaft recht sehr zu wünschen, daß man minder streng in der Auswahl verführe, auch den mittelmäßigen, ja geringen Arbeiten ein Plätzchen gönnte. Nur dann wird es möglich sein den Abstand, welcher einen Meister von seinen Zeitgenossen trennt, recht zu ermessen und zu würdigen. Daß oft künstlerisch gering zu achtende Werke ein großes Interesse für die Ikonographie haben können, daran sei nur beiläufig erinnert. Diesen Ansprüchen werden die großen in den Hauptstädten angelegten Central-Museen in der Regel zu entsprechen nicht in der Lage sein, desto mehr empfiehlt es sich auf die Anlage von Provinzial-Museen bedacht zu sein, die dann weniger die Kunst in ihren hervorragendsten Werken zu repräsentieren, sondern die künstlerischen Leistungen einer bestimmt begrenzten Landschaft, diese aber in möglichster Vollständigkeit vorzuführen die Verpflichtung haben. Nur so wird ein ausreichendes Material für das Studium der Kunstwissenschaft zusammengebracht; daß eine solche Sammlung dagegen nur in den seltensten Fällen dem Publikum einen Kunstgenuß bereiten wird und bereiten kann, habe ich schon in den einleitenden Bemerkungen hervorgehoben. Jedoch wenn bei der Anlage naturwissenschaftlicher Museen auf diese Ansprüche kaum Rücksicht genommen wird, so brauchte dies bei den Kunstmuseen ebensowenig zu geschehen; für

die Bedürfnisse des Publikums, welches nicht zu studieren, sondern nur sich zu erfreuen und zu bilden solche Sammlungen besucht, wäre leicht auf entsprechende Weise zu sorgen.

Ehe ich nun dazu übergehe die einzelnen Kunstzweige eingehender zu besprechen, sei es mir gestattet noch mit einigen Worten den Verlauf der Kunstentwickelung zu schildern.

Die Architektur ist unter den bildenden Künsten allerorten diejenige, welche zuerst zur Vollkommenheit erwächst und unter deren Schutze die Plastik und Malerei zunächst sich bildet und gedeiht. Das ist ganz natürlich: sobald der Mensch soweit in der Civilisation fortgeschritten ist, daß er für sich selbst der Wohnung, für seine Gottheit des Tempels bedarf, ist auch der erste Grund zur Entwickelung der Baukunst gelegt. Von dem Bestreben geleitet, das Haus der Gottheit immer würdiger und schöner herzustellen, sucht man des spröden Materials Herr zu werden und erringt nach langer mühevoller Arbeit endlich die Fähigkeit, das, was man geplant, nun auch in vollendeter Form zur Anschauung zu bringen. Aber alle Errungenschaften der Kunst kommen zunächst nur der religiösen Architektur zu gute, und es vergeht eine lange Zeit, ehe die erlangte Kunstübung auch zum Schmucke öffentlicher Gebäude verwendet wird. Das Privathaus erhält in der Regel erst dann eine reichere künstlerische Gestaltung, wenn die Baukunst selbst ihren Höhepunkt schon überschritten hat. Die künstlerische Ausschmückung des Bauwerks zu liefern, ist zunächst die Aufgabe der Plastik, die oft noch zur größeren Pracht ihre Werke bemalt; später werden auch Flächen des Baudenkmals mit farbiger Zier versehen, und so bildet sich in engster Verbindung mit der Architektur die Wandmalerei aus. Die Kunst jedoch, welche die Leitung des Ganzen übernimmt, jeder der Schwesterkünste Ort und Maß für ihre Arbeiten vorschreibt, ist die Architektur. Meist ist denn auch der Architekt zugleich Bildhauer und Maler und stellt so sein ganzes Werk allein nach streng vorbedachter Harmonie her. Allein die zahlreichen technischen Schwierigkeiten, die in jeder einzelnen nicht

gerade mehr in dem ersten Entwickelungsstadium begriffenen Kunstbranche zu überwinden sind, die vielen Handgriffe, die für jede einzelne Kunst gelernt und geübt sein wollen, die steigende Leistungsfähigkeit und somit auch die gesteigerten Ansprüche an immer höhere Vollkommenheit der Arbeit bringen es mit sich, daß nicht in einer Hand alle drei Künste länger mehr vereint bleiben können, daß vielmehr für jede einzelne sich besonders geeignete Personen finden müssen, welche ihr ganzes Leben der Erlernung und Ausbildung ihrer Kunst widmen. Diese Trennung geschieht kurz vorher, ehe die Architektur ihre höchste Blüte erreicht; sie ist aber insofern nicht eine vollständige, als die Skulptur und Malerei, obgleich von selbständigen Künstlern gehandhabt, sich noch willig den Weisungen der Architektur unterordnen. Bald nachdem diese Trennung wirklich vor sich gegangen ist, tritt auch der Verfall der bildenden Kunst ein. Die einzelnen Kunstzweige verfolgen unbekümmert um einander ihre eigenen Interessen, erreichen ihren Kulminationspunkt und zwar zuerst die Bildnerei, dann die Malerei, und sinken dann von ihrer einstigen Höhe hinab, zunächst die Architektur, dann die Skulptur, endlich auch die Malerei. In dieser Art gestaltet sich der Verlauf der Kunstentwickelung bei den Völkern des Altertums wie bei allen Nationen, deren Kunstleben uns als ein abgeschlossenes Ganzes vorliegt; kleine Abweichungen werden sich leicht erklären lassen.

Dieselben Erscheinungen lassen sich deshalb auch in der Geschichte der bei den christlichen Völkern gepflegten bildenden Künste nachweisen. Die christliche Kunst zunächst ist begründet auf einer ausgebildeten Kunsttradition, welche die ersten Meister, die für die christliche Kirche zu schaffen hatten, bei den Römern vorfanden und sich aneigneten. So gut es anging, verwendeten die Architekten vorhandene Vorbilder zu ihren Zwecken und suchten die Formen, wie es eben ihnen gelingen wollte, nachzubilden. Dasselbe thun die Maler und Bildhauer; der Hermes mit dem Widder (Ἑρμῆς κριοφόρος) wird das Vorbild für die Darstellung des guten Hirten; Herakles mit den Hesperidenäpfeln liefert das erste Muster zur

OF THE UNIVERSITY

Vorführung des Sündenfalles u. ſ. w. In den Unruhen, welche vor und nach den Stürmen der Völkerwanderung die europäiſche Kulturwelt erſchütterten, ging allmählich verloren, was von alter guter Kunſttradition noch für die chriſtliche Kunſt gerettet worden war; immer roher, plumper und ungeſchickter werden die Formen: die Vertreter der Kunſtübung ſcheinen alle Handfertigkeit, die ja den alten Meiſtern in ſo hohem Grade zur Verfügung ſtand, eingebüßt zu haben. Karl der Große verſucht noch einmal eine Beſſerung der ſo traurigen Kunſtzuſtände herbeizuführen; von ſeinen Hofarchitekten werden die Formen der römiſchen Baukunſt wieder exakter nachgebildet, man vertieft ſich in das Studium des einzigen römiſchen Autors, von dem ein Werk über die Baukunſt erhalten geblieben war, des Marcus Vitruvius Pollio. Allein dieſe Rückkehr zu den guten Vorbildern des Altertums wurde nur ſo lange befolgt, als der mächtige Kaiſer, der jenen Reformen erſt Kraft verliehen hatte, ſelbſt lebte; nach ſeinem Tode tritt die Nachahmung der römiſchen Kunſt wieder mehr in den Hintergrund; mit den noch im allgemeinen feſtgehaltenen Muſtern der klaſſiſchen Kunſt verbinden ſich jetzt Formen, welche von den nordiſchen Völkern gepflegt und ausgebildet worden ſind; je mehr die Kunſtfertigkeit erſtarkt, werden dieſe ornamentalen Elemente durch neue, geſchickt gefundene ſtiliſierte Naturſtudien vermehrt und bereichert. So entſteht ein Kunſtſtil, der in ſeiner ganzen Entwickelung Ähnlichkeit mit der Bildung der romaniſchen Sprachen hat, ein Stil, den man früher oft und zwar mit Unrecht byzantiniſch nannte oder als vorgotiſch bezeichnete, welchem aber meines Wiſſens zuerſt Franz Kugler den ganz entſprechenden und paſſenden Namen des romaniſchen gegeben hat. Anlehnend an die ſo aufs neue gekräftigte Baukunſt erſtarkt auch die Plaſtik, und die Malerei beeifert ſich, hinter den Schweſterkünſten nicht zurückzubleiben. Alle drei Künſte wirken zuſammen, das Gotteshaus immer ſchöner und würdiger herzuſtellen, und die führende Meiſterin iſt die Architektur, welche den anderen Künſten die Stil-

geſetze diktiert, und der ſich dieſelben willig unterordnen. Dieſer romaniſche Stil erreicht ſeinen Höhepunkt in der zweiten Hälfte des zwölften und den erſten Dezennien des dreizehnten Jahrhunderts, und aus dieſer Zeit ſind uns auch die erſten künſtleriſch hervorragenden Überreſte von Fürſtenpaläſten, die Schloßruinen von Eger, Gelnhauſen, Wimpfen a. B., Münzenberg, der Palaſt der Wartburg u. a. erhalten. In derſelben Zeit gelangte die mittelalterliche Dichtkunſt diesſeits der Alpen zur höchſten Blüte. Die Plaſtik des 13. Jahrhunderts ſchafft in Frankreich wie Deutſchland ganz hervorragende Werke; nur die Malerei ſteht mit ihren Leiſtungen zurück, da ſie, wie wir ſchon geſehen, mit den Schweſterkünſten nicht Schritt zu halten, ſondern ſpäter als dieſelben zum Ziel zu gelangen pflegt. Bis ins 12. Jahrhundert iſt die geſamte Kunſtübung der Kirche ausſchließlich gewidmet; kaum daß ein Kaiſer wie Karl der Große dieſelbe zur Errichtung und Ausſchmückung ſeiner Paläſte in Anſpruch nahm; die Kunſt iſt aber nicht allein dem Dienſte der Kirche geweiht, ſondern in den erſten Jahrhunderten des Mittelalters ſind es auch Geiſtliche, Mönche wie Weltgeiſtliche, welche ſelbſt als Künſtler ſich bewähren. Und zwar ſind ſie, als die einzigen Träger der Kunſtidee univerſell gebildet, zugleich Architekten und Bildhauer, Maler und Goldſchmiede, Elfenbeinſchnitzer, Metallgießer und Juweliere, kurz ſie repräſentierten in ihrer Perſon die bildende Kunſt ungetrennt. Meines Erachtens hat man nun allerdings früher die Kunſtthätigkeit der Geiſtlichen oft überſchätzt; ich glaube, daß im 11. und 12. Jahrhundert ſchon dieſelben ſelten genug noch perſönlich bei künſtleriſchen Arbeiten die Hand angelegt haben; dagegen iſt nicht in Abrede zu ſtellen, daß die Geiſtlichen in jener Zeit des frühen Mittelalters kunſtverſtändig waren, Werke anzugeben und zu beurteilen verſtanden, und daß ihr geiſtiger Einfluß in den Kunſtwerken unverkennbar hervortritt. Eine bedeutſame Umwandlung vollzieht ſich nun um die Mitte des zwölften Jahrhunderts in Frankreich: auf Grund neugefundener Baukonſtruktionen entwickelt ſich aus dem romaniſchen Bauſtil, wie die Blume aus

der Knospe, die Stilform, die wir, das Scheltwort der Italiener als Terminus technicus annehmend, als die gotische bezeichnen. Zugleich tritt das bürgerliche Element jetzt in den Vordergrund; der Einfluß der Geistlichkeit schwindet mehr und mehr. Die Kunst wird nun zunftmäßig betrieben. Leider sind wir über diese Verhältnisse wenig genug unterrichtet: wir wissen sicher nur, daß vom 13. Jahrhundert an in Deutschland die Kunstübung in der Art unter den Zünften verteilt wurde, daß den Steinmetzen das Ausführen von Gebäuden und Steinskulpturen zufiel, den Malern das Malen und das Schnitzen von Holzfiguren erlaubt wurde, den Rotgießern endlich allein gestattet war, plastische Kunstwerke in Erzguß herzustellen. In dieser Weise wurde die Kunst der Plastik unter drei verschiedene Handwerkszünfte verteilt, und da diese eifersüchtig über die ihnen erteilten und garantierten Privilegien wachten, war es gar nicht möglich, daß ein Meister diese nur dem Herstellungsstoffe nach verschiedenen Kunstzweige in einer Hand vereinte. Mit dem Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts beginnt die gotische Architektur von ihrer Höhe herabzusteigen, aber bis zu ihrem Ende, das wir in Deutschland in die ersten Dezennien des sechzehnten Jahrhunderts setzen können, ist sie die Führerin der anderen Künste.

In Italien hatte die gotische Baukunst nie recht festen Fuß gefaßt; sie war immer nur mit Modifikationen, welche die Schönheit ihrer Werke bedeutend beeinträchtigten, zur Anwendung gekommen. Die damals noch in größerer Anzahl als heute vorhandenen Überreste altrömischer Baudenkmale hatte von Alters her die Künstler immer mehr zur Nachbildung antiker Bauformen angeregt, so daß es für Italien ein ganz natürlicher Entwickelungsprozeß ist, wenn wir sehen, wie seit Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts die Architekten bewußt und systematisch darauf hinarbeiten, die von Frankreich und Deutschland importierten Formen durch strikte Nachbildung altrömischer Muster zu ersetzen, ein Bestreben, welches begründet war in dem allgemein auch auf anderen Gebieten kundgegebenen Wunsche, eine Erneue-

rung der großen Zeit römischen Glanzes herbeizuführen, und das deshalb von allen Gebildeten Italiens mit Sympathie begrüßt und unterstützt wurde. So wird eine ganz neue Kunstepoche herbeigeführt, die also wiederum an die römische Kunst sich anlehnt, aber alle die nordischen Kunstelemente, welche bei der Entstehung des romanischen Stiles mitgewirkt haben, fernhält. Man bezweckt eine Wiedergeburt der alten Kunst, ein Rinascimento, eine Renaissance, und sieht die neue Kunstrichtung als direkte Fortsetzung der altrömischen, durch die Einwirkung der Barbaren unterbrochenen Kunsttradition an. Was zwischen jener Zeit der Blüthe des alten römischen Kaiserreichs und der Epoche der beabsichtigten Wiedergeburt der römischen Kunst liegt, ist eine Zwischenperiode, medium aevum, ein Mittelalter, dessen Roheit und Barbarei man bald mit den krassesten Farben auszumalen sich gewöhnt. In Italien scheint nun der Zunftzwang nie in dem Grade, wie in Deutschland geherrscht zu haben; viele hochbedeutende Meister wie Lorenzo Ghiberti und Filippo Brunnelesco haben das Goldschmiedehandwerk erlernt und sind dann Bildhauer und Architekten geworden, ohne daß ihnen die hohe Obrigkeit das verbot. Es mag wohl auch für minder hervorragende Meister ein solcher Zwang bestanden haben, wie denn die Konsuln der Florentiner Maurerzunft 1434 den genialen Brunnelesco nach Vollendung der Kuppel von Sta. Maria del Fiore einsperren ließen, weil er ein solches Werk begonnen und ausgeführt, ohne in ihren Verband aufgenommen zu sein; unwirksamer als in Deutschlands Städten war aber jedenfalls dieser Zunftzwang, und so war den wirklichen Künstlern unter den die Kunst betreibenden Handwerkern ein viel bedeutenderer Spielraum, alle ihre Fähigkeiten zur Geltung zu bringen, gewährt. Lionardo da Vinci ist zugleich Architekt, Bildhauer und Maler, Ingenieur, Musiker und Dichter; Michelangelo hat in allen drei bildenden Künsten sich als hervorragender Meister bewährt; Raffael, allerdings fast ganz von seiner Thätigkeit als Maler in Anspruch genommen, hat aber auch als Architekt sich ausgezeichnet,

wahrſcheinlich ſelbſt in der Bildhauerkunſt ſich verſucht. Aber bei den beiden Letztgenannten — von Lionardos Architekturen iſt uns keine Probe erhalten geblieben — iſt die Architektur ſchon der Malerei mehr untergeordnet. Mantegna hatte bereits im Caſtello di Corte zu Mantua die Geſchloſſenheit der Decke der Camera de' Sposi durch eine kühn und geſchickt gemalte Perſpektive zu durchbrechen gewußt. Michelangelo hat dann die Decke der ſixtiniſchen Kapelle mit gemalter Architektur und Skulptur gegliedert, auch Raffael hat in den Stanzen die Gemälde als Hauptſache betrachtet und nicht immer darauf Rückſicht genommen, daß dieſelben nur zum Schmuck der Zimmerwände beſtimmt waren. Schön und einheitlich wirken dagegen die Malereien Bernardo Luinis im Monaſterio maggiore (S. Maurizio) zu Mailand, die Wandgemälde des Perino del Vaga im Palazzo Doria zu Genua u. a., weil ſie ſich darauf beſchränken, das von dem Architekten begonnene Werk in ſeinem Geiſte fortzuführen und mit ihrer Kunſt zu verſchönern. Allein mehr und mehr gewinnt die Malerei die Oberherrſchaft; ſie iſt es nun, welche umgekehrt die Pläne der Baumeiſter beeinflußt, welche dieſelben veranlaßt auf maleriſchen Effekt hinzuarbeiten, endlich dieſer maleriſchen Wirkung all und jedes Geſetz architektoniſcher Schönheit zu opfern. So iſt das Übergewicht, das die Malerei im 16.—18. Jahrhunderts zu gewinnen wußte, hauptſächlich anzuſehen als Grund des Verfalls der Architektur und des Kunſthandwerks, bald ſelbſt der Bildhauerkunſt, denn indem auch dieſe, uneingedenk der Schranken, welche ihr geſteckt ſind, mit der Malerei zu wetteifern ſich unterfängt, verliert ſie alles Stilgefühl und wird bald ſtillos und in ihren Leiſtungen widerwärtig: ſie ſucht etwas zu leiſten, was zu erreichen ihr ihren ganzen Mitteln nach immer verſagt bleiben muß. Und wie dies in Italien geſchehen iſt, ſo wiederholt es ſich bei allen unter Italiens allmächtigem Kunſteinfluß ſtehenden Ländern. Die Architektur hört auf als Kunſt ausſchließlich der Kirche geweiht zu ſein, und wie ſie löſen ſich auch die anderen bildenden Künſte mehr und mehr aus der Ver-

bindung mit der Kirche, aber, indem ſie dies thun, auch aus der Verbindung mit dem Volke, dem die Kirche bis dahin allein den Kunſtgenuß vermittelt hatte. Die Kunſt dient fortan nur dem Luxus; ſie iſt nur dazu da, der Prunkſucht der Fürſten, der Eitelkeit der Reichen zu gehorchen. Nur ſelten noch hat der Architekt Kirchen zu bauen, deſto mehr entſtehen aller Orten Prachthäuſer, Schlöſſer und Paläſte. Schnell muß gebaut werden, denn die Bauherrn wollen noch ſelbſt ſich ihrer Schöpfungen erfreuen; ſo eilt und haſtet man und iſt zufrieden, wenn nur für einige Zeit der Schein der Solidität vorhält. Aber der Künſtler ſoll auch immer etwas Neues, etwas noch nie Dageweſenes hervorbringen, und ſo iſt es denn erklärlich, wenn er, eben jenen verhängnisvollen Einflüſſen der Malerei nachgebend, jedes vernünftige Stilgeſetz vergißt, bald im ſprudelnden Übermute alles Maßvolle, Paſſende verwirft, um nur etwas recht Originelles zu komponieren Das Bauwerk iſt lediglich nur noch des maleriſchen Effektes wegen da oder bezweckt, dem Maler ſchöne Gelegenheit zur Entfaltung ſeiner Kunſt zu bieten. Die Skulptur dagegen geht zu Grunde in dem vergeblichen Ringen, es der Malerei gleichzuthun, dann aber auch, weil ſie, des realen Lebens ganz uneingedenk, dem unerreichbaren Phantome des klaſſiſchen Kunſtideals nachſtrebt und demſelben ſich zu nähern glaubt, wenn ſie unter dem Namen griechiſcher oder römiſcher Gottheiten eine Zahl unbekleideter Männer oder Weiber darſtellt, alles Schöpfungen, deren beabſichtigte Bedeutung nur der klaſſiſch gebildete Menſch zu begreifen im Stande iſt. Die einzige Kunſt, welche noch eine geraume Zeit den Verfall der beiden anderen überdauert iſt die Malerei; aber ſie iſt auch nicht mehr vorzüglich dem Dienſte der Kirche geweiht und ſomit Jedem auch dem Geringſten verſtändlich, ſondern hat ebenſo wie Baukunſt und Bilderei den Launen der beſtellenden Privatleute, Fürſten oder Reichen, Rechnung zu tragen. Sie muß Stoffe wählen, die dem Geſchmacke derſelben zuſagen, deren Eitelkeit befriedigen. Unter dem Scheine mythologiſche Scenen zu malen, kann ſie da die Schönheit

des menſchlichen Körpers immer aufs neue darſtellen, ſicher bei der Mehrzahl der Beſchauer Beifall zu finden; die Mythologie, die Allegorie liefert ihr immer wieder willkommene Stoffe; wenn dieſelben den Leuten ohne klaſſiſche Schulbildung unverſtändlich ſind, wenn dieſe nur die Nacktheit allein zu ſehen vermögen, ohne jenen Vorwand zu begreifen, der ſolche Darſtellungen für die gebildete Geſellſchaft legitimiert, nun dann ſchadet es nichts: die Kunſt braucht ja nicht für Jedermann verſtändlich zu ſein. So wird ſie das Eigentum einer beſtimmten Geſellſchaftsklaſſe. Aber wie die Malerei ſich aus dem Zuſammenhang mit den anderen Künſten allmählich losgelöſt hat, ſo wird ſie bald auch in eine Menge von Spezialkünſten zerlegt. Ehedem hatte der Maler jeden Art von Stoff gerecht zu werden; indem er ſein Kirchenbild malte, brachte er Portraits auf demſelben an, mußte er Tiere darſtellen; Gruppen von Soldaten, Bürgern oder Bauern waren als Zuſchauer der vorgeführten Scenen erforderlich; der Hintergrund wurde mit Architektur oder Landſchaftsbildern ausgefüllt. Je weitere Fortſchritte die techniſche Virtuoſität machte, um ſo mehr verlegten ſich einzelne Künſtler, die alles zu lernen und zu leiſten vermochten, auf die Darſtellung von Einzelheiten. Der Eine malte fortan nur Portraits, ein Anderer nur Genrebilder, ein Dritter nur Landſchaften u. ſ. w. Ja ſelbſt innerhalb dieſer Bruchteile der Malkunſt wurden noch Spezialitäten ausgebildet, wie es ja heute noch Künſtler giebt, die jahraus jahrein nichts weiter als Mondſchein-, als Winter-, als Alpenlandſchaften malen. Daß auf ſo immer mehr begrenztem Gebiete ſich leichter eine bedeutendere Virtuoſität der Technik erreichen läßt, liegt auf der Hand. Ähnliche Erſcheinungen treten ja auf dem Felde der Wiſſenſchaft ebenfalls hervor.

Die inneren Gründe der eben geſchilderten Erſcheinungen ſind leicht darzulegen. Jedwede Kunſtleiſtung beſteht, wie bekannt, aus der Konzeption und aus der Darſtellung derſelben. Die Konzeption iſt die Idee von dem Kunſtwerk, welche der Künſtler in ſich bildet, und die vor ſeinem geiſtigen Auge als etwas Fer-

tiges daſteht. Von der Konzeption zur Ausführung, zur Darſtellung des konzipierten Werkes iſt aber noch ein weiter, mühevoller Weg. Es gilt vor allem, die Mittel der Darſtellung ſich anzueignen und ehe dies Ziel erreicht iſt, können Generationen von Menſchen vergehen. Aber jeder neue Künſtler ſteht auf den Schultern ſeiner Vorgänger; was ſie gefunden und erreicht, bildet die Grundlage ſeines eigenen Arbeitens; ihre Irrtümer und Mißgriffe ſind ihm lehrreich; er fängt da an, wo ſie aufgehört haben, und ſtrebt mit frohem Mute weiter, damit, wenn auch ihm ſelbſt es nicht vergönnt iſt, die höchſte Vollkommenheit zu erringen, dies doch ſeinen Nachfolgern nach Möglichkeit erleichtert werde. Deshalb iſt es ſo überaus intereſſant, das Aufſteigen einer Kunſtentwickelung zu verfolgen, da wir hier mehr als ſonſt an anderen Stellen jene Solidarität der Intereſſen finden, für die eine große Anzahl bedeutender Menſchen unverdroſſen ihr ganzes Leben einſetzt. Je ſchwächer die Darſtellungsfähigkeit, deſto größer iſt in jener Zeit noch die Imagination des Künſtlers, und in den oft mit recht ungeſchickter Hand ausgeführten Werken, da finden wir zuweilen eine größere Menge von Phantaſie, von naiver Empfindung, von hingebender Liebe zur Sache als uns die glänzendſten, formell untadelhaften Schöpfungen der ſpäteren Zeit zu bieten vermögen. Der volle Einklang zwiſchen Konzeption und Darſtellung tritt ein, ſobald der Höhenpunkt der Kunſtentwickelung erreicht iſt. Jetzt kann der Künſtler darſtellen, was ſeiner Phantaſie vorſchwebt; er hat aber auch die Grenzen ſeiner Kunſt im allgemeinen wie im beſonderen, vor allem ſeiner eigenen Leiſtungsfähigkeit kennen gelernt. Gewiß: er kann was er will; er will auch nur, was er kann und beherzigt damit die Lebensregel, die Lionardo in dem einzigen uns erhaltenen Sonnett ſo beredt anempfiehlt. Er weiß, was mit ſeiner Kunſt ſich ausdrücken läßt, und entwirft nicht erſt Pläne, deren Unausführbarkeit ihm klar iſt. So verſteht er ſich weiſe zu beſchränken; er wird nicht zu wenig geben, aber auch um keinen Preis zu viel, nicht jeden Gedanken, der in ihm auftaucht, zu verwirklichen

ſuchen, ſondern nur das eine für ſeine Kunſt am allerbeſten brauchbare Moment herauszufinden und das dann einzig und allein nun darzuſtellen trachten. Bei den Malern iſt dies am leichteſten zu erkennen: die älteren Künſtler ſuchen ſo viel wie möglich in ihre Arbeiten hineinzulegen, überladen dieſelben mit Nebenepiſoden und ſchädigen dadurch wider ihren Willen den Geſamteindruck: Meiſter wie Raffael z. B. verſtehen mit feinem Gefühl bei einem jeden Stoffe das Moment herauszufühlen, das am klarſten, deutlichſten und ſchönſten ſich darſtellen läßt; dies malen ſie: alle anderen Ideen, ſie mögen noch ſo geiſtvoll ſein, weiſen ſie entſchieden zurück. So ſind denn alſo die Mittel der Darſtellung gefunden; was den aufſtrebenden Meiſtern viel ſchwere Arbeit gekoſtet, können ihre Schüler und Nachfolger mit leichter Mühe lernen; ſie brauchen nicht mehr erſt der Natur ihre Geheimniſſe abzulauſchen: ſie haben es viel leichter, wenn ſie die Werke ihrer Vorgänger ſtudieren, deren Verfahren, deren Technik ſich aneignen. Dafür haben ſie aber den Glauben an die Vervollkommnung ihrer Kunſt verloren. Was die anerkannt großen Meiſter geſchaffen, das zu übertreffen, hofft wohl keiner mehr; höchſtens ihnen nahe zu kommen, vielleicht gar es ihnen gleich zu thun, das iſt das Ziel ihres Ehrgeizes. Das Ideal, dem ſie zuſtreben, liegt nicht mehr *vor* ihnen, wenn auch in weiter Ferne, ſondern es liegt *hinter* ihnen; es iſt erreicht; ſie als Epigonen ſind höheres zu ſchaffen nicht berufen. Und dieſe Erkenntnis wirkt auf die ganze Kunſt lähmend, verderblich. Wer mit einigem Talent begabt iſt, kann ſich jetzt, wie geſagt, unſchwer die Kunſttechnik aneignen; aber gerade weil dies ſo leicht möglich iſt, darum wird dieſe Fertigkeit auch mehr gering geachtet: wer ſeine Mitbewerber übertreffen will, muß die Technik in ganz ausgezeichneter Weiſe verſtehen, Schwierigkeiten aufſuchen und dieſelben mit Leichtigkeit zu löſen im Stande ſein, kurz er muß ein Virtuoſe werden, bei deſſen Werken es am Ende gar nicht mehr darauf ankommt, *was* er darſtellt, ſondern *wie* er es thut. Mit dieſer einſeitigen Ausbildung der Darſtellungs-

mittel ſteht aber der Inhalt der Schöpfungen nun in gar keinem Verhältniſſe mehr; war ehedem die geiſtige Konzeption ſo groß geweſen, daß ſie von der ungeübten Hand des Künſtlers nur unvollkommen zum Ausdruck kam, ſo iſt jetzt der geiſtige Gehalt des Kunſtwerkes gar gering und wird es immer mehr, je höher die Virtuoſität ſich entwickelt, und je mehr Beifall dieſelbe findet. So geht auch die Malerei bergab. Die Kunſt hat ihre Aufgabe gelöſt; ſie hört auf, für den Mitlebenden den Wert zu haben, der ihr von Rechtswegen zukommt. Es wäre am beſten, die Kunſt ließe jetzt eine Ruhepauſe eintreten, um zu einem neuen Aufſchwunge Kräfte zu ſammeln: aber das iſt ihr leider verſagt, ſie produziert weiter und weiter, und gut, daß ihre Pfleger vermeinen, etwas Schönes hervorzubringen, und daß ſie von dem Publikum in dieſer tröſtlichen Illuſion nicht geſtört werden. Mit dem Niedergange der Malerei beginnt die große Epoche der Muſik.

Schon bald nachdem die Kunſt ihre höchſten Triumphe gefeiert, als allmählich ihr Rückgang bemerklich wird, ſchenkt man derſelben nun von Seiten der Schriftſteller Beachtung. So lange Großes geſchaffen wurde, hat ſich kaum einer um das Leben und Treiben der Meiſter gekümmert, Nachrichten über ſie aufzuzeichnen für notwendig gehalten. Jetzt ſucht man ihre Lebensverhältniſſe zu beſchreiben, ihre Äußerungen, ihre Abenteuer zu ſchildern, kurz der Künſtler wird auch litterariſch ein intereſſanter, gefeierter Mann. Bald beginnt man auch kritiſch die Werke der Zeitgenoſſen zu beurteilen (Pietro Arctino), aber es vergeht eine ziemlich lange Zeit noch, ehe man das Kunſtwerk zu zergliedern lernt, ehe man ſich bemüht, die Geſetze, nach denen unbewußt der Künſtler ſchuf, zu ermitteln und als Norm hinzuſtellen, ehe mit einem Worte die Theorie der Kunſt und bald mit ihr in Verbindung die Äſthetik geſchaffen wird. Es iſt immer ein recht charakteriſtiſches Zeichen, wenn ſolche theoretiſche Werke erſcheinen; dem gottbegnadeten Künſtler werden ſie vielleicht hier und da von Nutzen ſein, indem ſie ihn in ſeinen Anſichten beſtärken, vielleicht auch dieſelben hier und da modifizieren, aber, wem das Genie

nicht zu Teil wurde, dem werden alle diese Handbücher, die so sonnenklar auseinandersetzen, wie das Schöne beschaffen sein müsse, nicht dazu verhelfen, selbst etwas Schönes hervorzubringen. Während diese Kunstlehren und ästhetischen Bücher den Anspruch erhoben, den Künstler zu bilden und zu fördern, hat die Kunstgeschichte einzig und allein den Zweck, die geschichtliche Entwickelung der Kunst im allgemeinen und der einzelnen Künstler im besonderen zu ermitteln und zu schildern. Dem Kunsthistoriker, vielleicht auch dem Kunstfreunde werden jene theoretischen Werke von höchstem Nutzen sein, einmal ihren Geschmack zu läutern, dann aber ihnen zu lehren ein Urteil in sachgemäßer Weise zu motivieren.

Die Kunstgeschichte ist eine der jüngsten Wissenschaften, und doch hat sie schon selbst eine geschichtliche Entwickelung durchgemacht. Ihre erste Epoche zeichnete sich dadurch aus, daß man allen überlieferten Nachrichten einen pietätvollen, rührenden Glauben schenkte, nur schüchtern die anerkannten Autoritäten kritisierte, und getrost auf die so sicher geglaubten Fundamente seinen Bau ausführte. Es ist dies die Zeit, wo jeder vermeinte, solche Studien ohne besondere Vorkenntnisse betreiben zu können; dadurch erhielten dieselben einen nicht abzuleugnenden dilettantischen Charakter. Die Erleichterung der Verkehrswege machte es dann möglich, daß die Forscher, die es ernst mit ihren Studien meinten, wenigstens die Hauptwerke selbst sahen und prüften; die Vergleichung der Monumente führte nun zu Zweifeln an den früher so hoch gehaltenen Autoritäten, Zweifeln, die um so mehr sich vergrößerten, je mehr Arbeiten, die bisher einem Meister vertrauensvoll zugeschrieben wurden, durch Sachverständige persönlich untersucht wurden. Schon vorher hatte man begonnen, die aus der Zeit der Künstler noch erhaltenen Dokumente zu durchforschen, und hatte auf diese Weise ein sicheres unanfechtbares Material für die Künstlergeschichte gewonnen, welches nun die Unsicherheit der ehedem so verehrten Überlieferung in das klarste Licht stellte. Endlich hat die Erfindung der Photographie die Kunstgeschichte in ganz hervorragender Weise gefördert. Sie

mehrte den früher ſo ſpärlich vorhandenen Schatz treuer, zuverläſſiger Abbildungen von Kunſtwerken, machte es möglich, daß der Kunſtforſcher an ihnen die von den Originalwerken empfangenen Eindrücke kontrollierte und auffriſchte, daß er mit Leichtigkeit Denkmäler vergleichen konnte, die in den verſchiedenſten Ländern, Ortſchaften und Muſeen zerſtreut ſich vorfanden und die perſönlich aufzuſuchen immerhin mit bedeutenden Opfern verknüpft geweſen wäre. Indem die Photographie, welche Architekturen und Skulpturen mit nie dageweſener Treue reproduziert, — die Nachbildungen von Gemälden laſſen ja immer noch manches zu wünſchen übrig — indem ſie, ſage ich, auch die Handzeichnungen der Meiſter veröffentlichte, die bisher in den Mappen von Privatleuten oder von Muſeen nur Wenigen zugänglich geweſen waren, hat ſie dem Kunſtforſcher ein Material für ſeine Studien geliefert, wie ſolches der früheren Zeit nimmermehr zur Verfügung ſtand und ſtehen konnte. Und täglich mehrt ſich dieſer Schatz von treuen Nachbildungen; zahlreiche Kräfte ſind beſchäftigt, aus den Archiven ſichere Nachrichten über Künſtler und Kunſtwerke zu ermitteln; immer klarer wird die Einſicht, daß mit der Zeit man die Kunſtgeſchichte, zumal der letzten drei oder vier Jahrhunderte wenigſtens in der Hauptſache ganz richtig und zweifellos darzuſtellen im Stande ſein wird; allein die Zeit des blinden Glaubens, der dilettantiſchen Arbeit iſt vorüber: wer heute auf dieſem Gebiete förderlich wirken will, muß für dieſes Ziel methodiſch vorgebildet ſein, muß ſich die wiſſenſchaftliche Schulung erworben haben, ohne die jetzt ein wirklich erſprießliches Schaffen unmöglich iſt. Das gebildete Publikum kommt dieſen Forſchungen mit nicht genug zu dankender Sympathie entgegen, und es trägt nicht wenig dazu bei, den Forſcher bei ſeinen oft wenig erquicklichen Unterſuchungen zu ermutigen, daß er weiß, ſeine Arbeit wird von den Beſten ſeiner Zeitgenoſſen gewürdigt und geſchätzt. Nur ſollte man ſich hüten, all und jedes Ergebnis einer Unterſuchung ſogleich dem großen Publikum vorzutragen; das mag im Kreiſe der Fachgenoſſen diskutiert und kritiſiert

werden: dem Publikum sollte man nur die reifsten und besten Früchte, die das Studium gezeitigt, bieten, es dagegen nicht mit Kontroversen und anderen Fragen behelligen, die selbst zu entscheiden es ja doch nicht in der Lage ist. Für dieses gebildete Publikum habe ich dies Schriftchen bestimmt, nicht für meine Fachgenossen, die alle diese Dinge ja ebensogut, wenn nicht besser verstehen.

I. Die Technik der verschiedenen Künste.

Daß ein Verständnis der Technik, das heißt der Art und Weise wie ein Kunstwerk entsteht und ausgeführt wird, für Jeden, der eine Einsicht in das Wesen eines Kunstzweiges erreichen will, durchaus notwendig ist, das bedarf wohl nicht eines besonderen Beweises. Die Technik ist für die Kunst, was die Grammatik für die Sprachen, und wie man bei gründlicher Erlernung der Sprachen nicht füglich der Grammatik entbehren kann, so ist auch für das Studium der Kunst und Kunstgeschichte die Kenntnis der Technik eine unerläßliche Vorbedingung.

1. Die Baukunst.

Die Baukunst stellt ihre Werke als Körper her, also haben dieselben alle drei Raumdimensionen. In dieser Hinsicht gleichen sie den Werken der Plastik, unterscheiden sich jedoch von denselben, da sie außerdem Innenräume aufweisen. Dies ist das entscheidende Moment: wäre eine ägyptische Pyramide ohne die im Innern angelegten Grabkammern, so müßte sie als ein plastisches Kunstwerk angesehen werden. Alle aber vom Architekten verwendeten Werkstücke sind als plastische Arbeiten anzusehen, die Quadern wie die Säulen und sonstige Zierstücke. Gewöhnlich jedoch werden die rein ornamentalen Zieraten von den Baumeistern erfunden und unter ihrer Leitung ausgeführt, während die zum Schmucke des Gebäudes erforderlichen figürlichen Arbeiten dem Bildhauer überlassen bleiben.

A. Die Architekten

sind, wie schon dargelegt wurde, diesseits der Alpen, vornehmlich in Deutschland in den ersten Jahrhunderten des christlichen Mittelalters vielfach aus dem Stande der Geistlichen hervorgegangen. In Italien wie in Frankreich dagegen scheint immer ein Stamm von Laienkünstlern thätig gewesen zu sein; hier fanden sich Handwerkertraditionen vor, die in dem neu dem Christentume gewonnenen Deutschland nicht vorhanden waren. So blieb den deutschen Klerikern und Mönchen nichts übrig, als selbst nicht allein die Pläne zu ihren Kirchen und Klöstern zu entwerfen, sondern auch bei der Ausführung der Bauten persönlich mit Hand anzulegen. Das mochte oft genug recht beschwerlich für die Mönche sein, zumal wenn sie einem bauluſtigen Abte untergeordnet waren. So beklagen sich im Jahre 812 die Fuldaer Mönche bei Karl dem Großen in einer Schrift (Libellus supplex monachorum Fuldensium Carolo imperatori porrectus. — Harzheim, concil. Germ.) und bitten ihn, „daß die ungeheueren und überflüſſigen Bauten und die übrigen unnützen Arbeiten aufhören mögen, durch die die Brüder über Gebühr ermüdet und die Leibeigenen draußen zu Grunde gerichtet werden, sondern daß alles mit Maßen und gehöriger Rücksichtnahme unternommen werde, auch den Brüdern gestattet sei, ihrer Regel entsprechend, sich zu bestimmten Stunden mit Lektüre zu beschäftigen und wieder zu bestimmten zu arbeiten.“ Nur in den ersten Jahrhunderten hatten jedoch die Geistlichen Anlaß, selbst mitzuarbeiten, in der späteren Zeit beschränkt sich ihre Thätigkeit darauf, daß sie etwa den Plan entwarfen oder den ihnen vorgelegten sachverständig beurteilten und die Ausführung des Baues überwachten. Bernward, von 993—1022 Bischof von Hildesheim, erzog sich selbst eine Künstlerschaft, die seinen Aufträgen seinen Intentionen gemäß zu genügen hatte. Es kommen jedoch schon im elften Jahrhunderte Fälle vor, daß ein Kirchenfürst, der etwas ganz besonders Schönes bauen will, sich aus weiter Ferne Bauleute kommen läßt, und diese sind aller Wahrscheinlichkeit nach

Laien gewesen. So wird die Bartholomäuskirche zu Paderborn (vgl. Fig. 58) auf Veranlassung des Bischofs Meinwerk (1009—1039) von süditalienischen Bauhandwerkern (per operarios Graecos) errichtet. Ja es ist mit ziemlicher Bestimmtheit angenommen, daß schon im 10. und 11. Jahrhundert auch in Deutschland eine Zahl von Laienmeistern vorhanden war, die nicht nur die Burgen und Wohnhäuser erbaut, sondern auch bei Kirchenbauten Verwendung fand; daß wir von ihnen nichts näheres wissen, liegt in der Art der uns überlieferten Nachrichten. Bis in das dreizehnte Jahrhundert sind es nämlich einzig und allein die meist von Geistlichen zumal Mönchen abgefaßten Annalen und Chroniken. In diesen Aufzeichnungen gedenken dieselben ausführlich der Geschichte ihrer Kirchen und der befreundeter Konvente, berichten, welche Unfälle sie getroffen, wer sie gebaut und für ihre Ausschmückung gesorgt, — das ist aber nicht so zu verstehen, daß sie den Baumeister oder sonst einen Künstler nennen, sondern sie bezeichnen den, der den Befehl zu der Arbeit gegeben oder auf dessen Kosten dieselbe unternommen wurde. Endlich versäumen sie nicht, die Kunstthätigkeit der Brüder zu erwähnen und ihr ein angemessenes Lob zu spenden. So ist es möglich, mit Hülfe dieser Annalen eine ganz stattliche Zahl von Künstlermönchen zusammenzustellen, was Anton Springer schon versucht hat. Der Laienmeister gedenken dagegen diese Annalen u. s. w. fast nie, und da uns für die Zeit bis zum dreizehnten Jahrhundert auch die Archive wenig Nachrichten zu bieten vermögen, so wird über die Kunstthätigkeit der Laien im frühen Mittelalter sich schwerlich je etwas genaueres ermitteln lassen; wir werden immer nur auf Vermutungen angewiesen bleiben. Als nun die bei den Bauten der Geistlichkeit bisher verwendeten Bauleute sich so viel Geschick und Einsicht erworben, daß sie ohne deren Hülfe selbständig einen Bau auszuführen vermochten, als im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts das Handwerk unter dem mächtigen Schutze städtischer Freiheit einen gewaltigen Aufschwung nahm, da scheinen auch die Bauleute untereinander in einen festeren Verband getreten zu sein, wenn

derſelbe ſich urkundlich auch erſt im fünfzehnten Jahrhundert nachweiſen läßt. Schon früh dürften die Kirchenbaumeiſter ſich von den ſtädtiſchen Maurern und Steinmetzen mehr abgeſondert haben. Während dieſe zunächſt nur Nutzbauten ausführten, Befeſtigungen, Brücken u. ſ. w., ſind jene die bedeutenden Künſtler, denen wir die Pläne und den Ausbau jener bewunderungswürdigen gotiſchen Kathedralen verdanken. Auch von ihnen wiſſen wir wenig genug.

Gerade die Namen der Baumeiſter ſcheinen ſich ſchwerer zu überliefern als die anderer Künſtler. Noch heute bemerken wir, daß das Publikum auch bei neuen Baudenkmalen ſelten nach den Namen des Meiſters fragt, und ſo wird derſelbe ſchnell vergeſſen, während der Bildhauer und Maler viel eher im Gedächtnis der Leute bleibt. In Italien haben nun allerdings die Architekten kluger Weiſe dafür geſorgt, daß ihr Name nicht vergeſſen wurde: ſie haben die ruhmredigſten Inſchriften an ihren Bauwerken zu ihren eigenen Ehren angebracht. Ich erinnere nur an die Inſchriften des Piſaner Domes, in denen Buſketus und Rainaldus gefeiert werden; von dem letzteren wird gerühmt

„der Meiſter zugleich und auch Werkmann,
Wunderſam, voll Kunſt, ſinnreich hat er es errichtet“
(prudens operator et ipse magister
Constituit mere sollerter et ingeniose).

Ebenſo haben aber nur hier und da die franzöſiſchen Architekten für ihren Ruhm Sorge getragen. In dem Labyrinth, das im Mittelſchiff der Kathedrale zu Amiens angelegt iſt, war eine Inſchrift zur Erinnerung der drei Baumeiſter vorhanden, die 1220—88 den Bau leiteten, des Robert de Luzarches, des Thomas de Cormont und ſeines Sohnes Regnault. Aber häufig ſind auch in Frankreich ſolche Gedenkſteine keineswegs. Noch ſeltener finden ſie ſich in Deutſchland. Das einzige mir bekannte derartige Monument iſt die Inſchrift, welche an der Weſtfront des Straßburger Münſters angebracht war, und welche lautete: „Im Jahre des Herrn 1277 am Tage des h. Urban (d. 25. Mai) begann dies ruhmreiche Werk (hoc gloriosum opus)

Meiſter Erwin von Steinbach.“ Daß dieſe Inſchrift unmöglich dem dreizehnten Jahrhundert angehören kann, wird Jedem einleuchtend ſein, der jene Zeit etwas näher kennt. So konnte etwa der Biſchof ſeine Bauthätigkeit rühmend der Nachwelt überliefern; einem einfachen Werkmeiſter wäre das nie geſtattet worden, und ihm als dem Künſtler hätte auch es übel angeſtanden, von einem „gloriosum opus“ zu reden. So iſt, wie ſchon Gérard vermutet, die Inſchrift wahrſcheinlich erſt im 16. Jahrhundert angebracht worden, und es fragt ſich, ob der Beiname „von Steinbach“, den in gleichzeitigen Inſchriften der Künſtler nie führt, irgend eine hiſtoriſche Bedeutung hat.

Allein dieſer Denktafel verdankt es Erwin doch, daß ſein Name nicht, wie der vieler anderer ſeiner Genoſſen, ganz in Vergeſſenheit geraten iſt. Von den anderen großen Baumeiſtern des dreizehnten Jahrhunderts wiſſen wir nämlich gar ſehr wenig; die Chroniſten, nun meiſt Ratsherrn, Stadtſchreiber, erwähnen wohl die Bauten, nicht aber die Namen der an ihnen beſchäftigten Zunftmeiſter, deren geſellſchaftliche Stellung gleich der der Handwerker als eine ſehr untergeordnete angeſehen wurde. Und ſo müſſen die in den Archiven erhaltenen Akten und Urkunden uns die Auskunft über die Meiſter geben; daß die ſo erlangten Aufſchlüſſe jedoch, zwar unzweifelhaft richtig, uns immerhin nur dürftige Notizen bieten, iſt nicht zu leugnen. Ein anziehendes Lebensbild eines der großen Baumeiſter des Mittelalters zu entwerfen, iſt unter dieſen Umſtänden ganz unmöglich. Wir müſſen uns an die Denkmäler halten, die wir ihnen verdanken, und auch bei Betrachtung derſelben nicht vergeſſen, daß dieſelben in der Regel das Reſultat der Arbeit von mehreren Künſtlergenerationen ſind, deren Anteil im Einzelnen ſchwer zu ermitteln ſein dürfte. Die großen Kirchenbauten haben ja damals eine lange Zeit in Anſpruch genommen; man beeilte ſich nicht wie heute und trachtete möglichſt ſchnell fertig zu werden, ſondern je nachdem die Mittel reicher oder knapper zur Verfügung ſtanden, baute man bald ſchneller, bald langſamer, ſtellte den Bau auch

zeitweilig ganz ein, ſo daß beiſpielsweiſe an dem Bruchſtücke, das vom Kölner Dome in den Jahren 1248—1507 fertig geworden iſt, viele Künſtlergeſchlechter gearbeitet haben. Es hängt dies mit der ganzen Art und Weiſe zuſammen, wie man bei einer ſolchen großen Bauunternehmung vorzugehen pflegte, und dieſe muß wenigſtens mit einigen Worten hier geſchildert werden.

Die erſte Sorge eines bauluſtigen Domkapitels war die Beſchaffung der erforderlichen Geldmittel. Gewöhnlich brachte man dieſelben durch Ablaßhandel zuſammen; der Biſchof ließ ſelbſt Ablaß predigen und denſelben gegen Erlegung von Beiträgen zum Baufonds gewähren; er konnte ſich aber auch von anderen Biſchöfen ſolche Indulgenzbriefe verſchaffen und von ihnen zugleich die Erlaubnis erwirken, auch in ihrer Diöceſe für ſeinen Bau Sammlungen anzuſtellen.

Den längſten und deshalb auch wertvollſten Ablaß konnte nur der Papſt bewilligen; gelang es, von ihm einen Ablaßbrief zu erreichen, ſo war der finanzielle Erfolg ziemlich ſicher geſtellt, zumal wenn es geſtattet wurde, auch in anderen Ländern von den Indulgenzen Gebrauch zu machen. So verſchaffte ſich das Kölner Domkapitel einen Ablaßbrief von Innocenz IV. und ließ darauf ſelbſt in England Sammlungen veranſtalten. Je nach den Zeitumſtänden, nach der politiſchen und wirtſchaftlichen Lage der Länder oder Landſtriche war das Ergebnis bald reicher bald geringer; auf eine beſtimmte Einnahme war daher nie zu rechnen. Was die Ablaßprediger (petitores structurae) an Geld und Naturalleiſtungen zuſammenbrachten, lieferten ſie an den Baufond (fabrica) ab, deſſen Vorſteher (Magister fabricae) die geſamte Verwaltung des Geldes wie des Baues in ſeiner Hand hatte. Er kaufte die Baumaterialien an und beſorgte deren Herbeiſchaffung, er engagierte einen tüchtigen Architekten, deſſen Entwürfe und Anſchläge (franz. devis) er prüfte und genehmigte; unter ſeiner Leitung ſtehen die ſämtlichen Arbeiter, die am Bau Beſchäftigung finden, vom Meiſter bis zum letzten Handlanger. Dieſe Vorſteher des Bauamtes finden wir ſpäter auch in den

größeren Städten; hier führen sie meist den Namen Baumeister; sie haben aber, das ist immer zu beachten, mit der eigentlich künstlerischen Bauthätigkeit nicht das geringste zu schaffen, diese steht vielmehr unter der Leitung des Architekten, des Werkmeisters (Magister operis), dem ursprünglich, d. h. im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, auch die anderen Bauhandwerker untergeordnet waren. Später, im fünfzehnten Jahrhundert, pflegten die Kapitel schon mit den einzelnen Handwerkmeistern besondere Kontrakte abzuschließen und so mit der Einheit der Bauleitung auch die der Bauführung aufzuheben.

Der Werkmeister war allein von seinem Bauherrn, dem Magister fabricae abhängig, dagegen in den meisten Fällen nicht zugleich Mitglied der Maurer- und Steinmetzenzunft der Stadt, in der er den Kirchenbau auszuführen übernommen hatte. So ist seine Thätigkeit auch nur auf den Jurisdiktionsbezirk des Bischofs oder des Domkapitels beschränkt; jede Überschreitung dieser Grenzen hätte ihn mit den Privilegien der ansässigen Meister in Konflikt gebracht. Es stehen, wie ich schon erwähnte, diese künstlerisch am höchsten gebildeten Architekten den städtischen zünftigen Steinmetzmeistern ziemlich schroff gegenüber; während diese durch ihre Zunftsatzungen immer einen bedeutenden Rückhalt hatten, waren jene mit ihren Leuten mehr auf den guten Willen der Magister fabricae und der geistlichen Körperschaften angewiesen. Diese Verhältnisse waren es, welche die Dombaumeister veranlaßten, untereinander in Verbindung zu treten und einen großen, ganz Deutschland umfassenden Bund zu stiften, der ihnen ähnliche Vorteile sicherte, wie die Zunftmeister sie in ihrem Innungsverbande fanden. Solche Handwerkerbünde sind im Mittelalter nichts seltenes: wir sehen Bäcker, Schmiede, Schneider größerer Landstriche mit einander ähnliche Verträge eingehen. Die erste Urkunde dieses Steinmetzenverbandes ist die Ordnung, welche 1459 auf dem Tage zu Regensburg beraten und in demselben Jahre zu Straßburg angenommen wird; die kaiserliche Bestätigung erhielt sie 1498. Zunächst vereinten sie

sich allesamt zu einer religiösen Brüderschaft, die zumal die h. vier gekrönten Märtyrer, die Schutzpatrone des Handwerks zu verehren hatte, und sich verpflichtete, an die Haupthütte zu Straßburg Beiträge zu senden, damit an diesem Tage und an den vier hohen Festen für die Steinmetzen besondere Messen gelesen werden. Die Hauptsache aber ist, daß die Steinmetzen sich verbindlich machten, Streitigkeiten, die innerhalb der Handwerksgenossen vorkamen, nicht mehr dem Magister fabricae, noch dem weltlichen Richter zur Entscheidung vorzulegen, sondern Recht und Urteil allein von den Mitgliedern des Bundes zu verlangen. Streitigkeiten unter den Gesellen hatte der Meister zu schlichten, Mißhelligkeiten zwischen den Meistern die Bauhütte, der sie untergeordnet, zu entscheiden; in letzter Instanz wurde das Urteil der Straßburger Hütte verlangt. An jedem großen Dombau war, da, wie schon erwähnt, die Bauausführung meistenteils eine sehr lange Zeit erforderte, ein festes Haus erbaut, die Hütte, (franz. Loge), in der die Gesellen bei rauhem Wetter arbeiteten, in der die Pläne entworfen und bewahrt wurden. Man bezeichnet nun unter dem Namen Hütte auch sämtliche am Bau beschäftigten Gesellen, die ordnungsmäßig ihr Handwerk gelernt haben; an ihrer Spitze steht der Werkmeister. Vier Haupthütten waren Straßburg, Köln, Wien und Bern (später Zürich); die Straßburger hatte die Gesamtleitung in der Hand. Diese bevorzugte Stellung währte noch, nachdem die Stadt schon Deutschland entrissen war; erst 1707 wurde die Jurisdiktion derselben durch Beschluß des Reichstages zu Regensburg aufgehoben. Geheimnisse hat es in diesen alten Bauhütten nie gegeben; daß nicht Jedermann die Baukonstruktionen erklärt, besonders der legitimierende Handwerksgruß mitgeteilt werden durfte, war schon aus praktischen Rücksichten erforderlich. Es ist auch nicht in Abrede zu stellen, daß ein gewisser Komment, wenn ich so sagen darf, sich in allen Hütten ausgebildet hat und daß denselben die Freimaurer nachgeahmt haben, allein von den Geheimnissen der Freimaurer findet sich keine Spur. Die Franc-maçons der

Franzoſen, die Free-measons der Engländer ſind Kirchenbauleute, die ihrer als Gott wohlgefällig betrachteten Thätigkeit wegen von gewiſſen Kommunallaſten befreit waren, die aber ebenfalls mit den Logen der Freimaurer nicht das geringſte zu thun haben. Die berühmten Urkunden derſelben, z. B. das Privileg des Angelſachſen-Königs Athelſtan vom Jahre 926 ſind kindiſch ungeſchickte Fälſchungen. Die mittelalterlichen Bauhütten ſind, wie geſagt, nichts als Vereinigungen von Steinmetzen zu einem gemeinſamen religiöſen Bunde, der zugleich auch den Zweck hat, die Intereſſen des Handwerks dem Bauherrn gegenüber wahrzunehmen. Die Meiſter ſind ſchlichte Handwerker, die in keiner Weiſe den Anſpruch erheben, als Künſtler geehrt und gefeiert zu werden, und die an ihren Werken auch deshalb ihren Namen anzubringen unterlaſſen; erſt im fünfzehnten Jahrhundert wird es üblicher, daß der Meiſter an irgend einer Stelle des Bauwerkes ſein Steinmetzzeichen ausmeißelte, das Zeichen, das er erhalten, als er Geſelle wurde, und mit dem er während ſeiner Geſellenzeit, die von ihm zugehauenen Werkſtücke bezeichnet hatte; als Meiſter läßt er dasſelbe in größerem Maßſtabe als ſein Monogramm anbringen. Wir dürfen jedoch nicht vergeſſen, daß ganz ähnliche Monogramme, die alten Hausmarken, die Bürger während des ganzen Mittelalters führten, und daß darum immer erſt der Beweis erbracht werden muß, daß in der That das Zeichen einem Baumeiſter, nicht irgend einem Wohlthäter der Kirche zugehört.

Von dem Augenblicke an, wo die Renaiſſance eintritt, wird auch die Stellung der Baumeiſter eine durchaus andere. Nicht, daß das Handwerks-Element ganz beſeitigt worden wäre, aber die praktiſche Handwerks-Thätigkeit und die künſtleriſche Praxis gehen nicht mehr Hand in Hand. Der Baumeiſter des Mittelalters hatte mehrere Jahre als Lehrling verbracht, war dann Geſell geworden, gewandert, hier und da an großen Bauunternehmungen thätig geweſen; er hatte ſich alſo mit allen Handgriffen ſeiner Kunſt perſönlich bekannt gemacht, ehe er Meiſter wurde, und war noch als ſolcher auf dem Bau ſelbſt anweſend

und thätig. Er hatte die Kunst und das Handwerk in seiner Person vereint. Die Trennung beider wird schon im sechszehnten Jahrhundert angebahnt, im siebzehnten und achtzehnten vollendet. Zum Architekten gehört jetzt klassische Bildung; er muß das Buch des M. Vitruvius Pollio, das seit dem sechszehnten Jahrhundert die Bibel der Baumeister geworden ist, wenn auch nicht in dem schwierigen Original, so doch in Übersetzung lesen und verstehen können, muß mit der Mythologie u. s. w. Bescheid wissen. Dazu ist es gar nicht notwendig, daß er das Handwerk von Grund aus erlernt hat; er hat ja nur zu entwerfen: die Ausführung ist Sache der Handwerker, denen er sie anvertraut. Ärzte wie Walter Rivius übersetzen und kommentieren den Vitruv, andere wie Claude Perrault sind sogar als Architekten mit Glück thätig. Pierre Lescot, der Baumeister des Louvre, und Philibert de l'Orme, der Architekt der Tuilerien, sind Edelleute und Canonici von Notre-Dame. Ingenieure entwerfen nicht bloß zu Festungen ihre Risse, sondern versuchen sich auch als Baukünstler, wie der bekannte Rochus von Lynar. Der Baumeister ist jetzt, wie gesagt, ein feingebildeter Mann, der in den besten Gesellschaftskreisen verkehrt, geehrt, bewundert und entsprechend honoriert wird; er muß jedenfalls Italien gesehen und sich dort in der Hochschule der bildenden Kunst die Weihe geholt, dabei einen gründlichen Widerwillen gegen die barbarische Kunst des Mittelalters angeeignet haben. In seinem Atelier, seinem Studio, entwirft er nun die Pläne, welche die Werkleute auszuführen haben. Früher hatte jeder Steinmetz die Freiheit gehabt, innerhalb bestimmter Grenzen seiner eigenen Phantasie Ausdruck zu geben — und die Mannigfaltigkeit der Ornamentik an mittelalterlichen Baudenkmalen zeigt, wie ersprießlich dies für die Kunst war, — jetzt ist er darauf beschränkt, nur nachzubilden, was ein Anderer, oft genug ein Maler oder Bildhauer, entworfen hat. Was kümmert es ihn, ob das Werk gut oder schlecht ausfällt: das Lob wie der Tadel trifft ja nicht ihn, sondern den Architekten. Zahlreich kommen Italiener in das Land, die für

die höheren Zwecke Verwendung finden; ſo ſind um die Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts in Deutſchland, wie in Frankreich eine Menge „wälſcher“ Baumeiſter zu finden, die dann einen langen Schweif von Handwerkern, Steinmetzen, Stuckateuren, u. ſ. w. nach ſich ziehen. An den katholiſchen Höfen bleiben die Italiener beliebt; an den proteſtantiſchen zieht man nach dem dreißigjährigen Kriege Franzoſen und, wenn man etwas recht gediegenes haben wollte, Holländer vor. Immer mehr iſt der Schönbau von dem Nutzbau geſchieden; Brücken, Schleuſen, Kaſernen, Ökonomie-Gebäude zu errichten, brauchte man tüchtige, gewiſſenhafte, praktiſch gebildete Leute, denen eine lange Erfahrung zur Seite ſtand, und die unbekümmert um die äußere Schönheit und Erſcheinung des Baues auf deſſen brauchbare Ausführung ihr Augenmerk richteten. Dieſe Leute, meiſt Landeskinder, oder wie geſagt, praktiſche Holländer, ſind die Staatsbaubeamten: die Schönbauten werden den Hofkünſtlern anvertraut. Dieſe Scheidung iſt vielleicht zu bedauern, aber jedenfalls dadurch motiviert, daß die Erlernung des praktiſchen Bauweſens, heute zumal, eine ſolche Fülle von Kenntniſſen aller Art vorausſetzt, daß der Kunſt nur kaum ein beſcheidenes Plätzchen bei den Studien gewährt werden kann. Gut alſo, wenn man dieſe Trennung feſtgehalten hat; der Kunſt kann ſie unter den jetzigen Verhältniſſen nur erſprießlich ſein. Auf der einen Seite mögen die Staatsarchitekten ausgebildet werden, denen die Regierungen die Ausführung von Nutzbauten, von Brücken, von Deichen, von Eiſenbahnen u. ſ. w. anvertrauen. Deren Thätigkeit wird mehr der Verwertung wiſſenſchaftlich feſtzuſtellender Beobachtungen und Geſetze gewidmet ſein; von ihnen, deren Wirkſamkeit eine ſo verantwortliche iſt, verlange der Staat eine hervorragend tüchtige wiſſenſchaftliche Bildung; aber er verlange nicht von denſelben Leuten, die Eiſenbahnkurven zu tracieren verſtehen, daß ſie einen künſtleriſch befriedigenden Schönbau ausführen. Beide Fähigkeiten in gleich hohem Grade würden, wenn überhaupt, dann ſehr ſelten ſich in einem Menſchen vereinigt finden.

Und alle Gelehrſamkeit macht noch lange nicht einen zum Künſtler, und wenn er lateiniſch und griechiſch verſteht und in der höheren Mathematik firm iſt wie irgend ein Meiſter, ſo nutzt ihm das, ein Kunſtwerk zu ſchaffen, noch wenig genug. Von dem Baukünſtler verlange man darum dieſe gelehrte Bildung nicht; er wird ſich dann ganz der Kunſt hingeben können, und ſollte ihm einmal eine techniſche Schwierigkeit vorkommen, ſollten z. B. ſeine Kenntniſſe nicht ausreichen, eine Decke über einen großen Saal zu konſtruieren, ſo giebt es ja eben ſo viel Techniker, die ihm das erforderliche Hängewerk mit Leichtigkeit entwerfen und berechnen. Er kann ja dem Techniker wieder mit Façadenzeichnungen u. ſ. w. aushelfen. Verderblich aber iſt es für die Kunſt, ſobald die Pflege jener beiden Zweige der Architektur von den Staatsbeamten gefordert wird. Während der Zeit des Studiums bleibt kaum Zeit, ſich mit der Baukunſt mehr als flüchtig zu beſchäftigen, und wenn die Beamten, nachdem ſie die gewiß ſchwierigen Examina überwunden haben, Anſtellung finden, ſo wird ihre künſtleriſche Begabung gewiß nur ſelten in Anſpruch genommen werden: ſie haben mit den Entwürfen von dürftigen Nutzbauten, mit deren Ausführung meiſt ihr Lebtag zu thun. Und wenn ſolchem Regierungsbaumeiſter einmal das Glück günſtig iſt, wenn er Gelegenheit findet, eine Kirche oder ſonſt ein größeres Werk zu entwerfen, dann wird ihm ein ſolcher Plan erſt von der Provinzialregierung, dann im hohen Miniſterium gründlich durchkorrigiert; es wird ſorgfältig alles geſtrichen, was nicht abſolut notwendig iſt, ſchließlich der Anſchlag durchgeſehen und ſeine Poſten nach Möglichkeit herabgeſetzt, ſo daß der Baumeiſter, der einen Augenblick auch von dem Gedanken ſich geſchmeichelt fühlte, es ſei ihm beſchieden, ein Kunſtwerk zu ſchaffen, dann ſein eigenes Werk nicht mehr wiedererkennt und es reſigniert nun nach dem Willen der vorgeſetzten Behörde ausführt. Und dieſe Leute ſollen — oder kann man heute ſchon ſagen: ſollten? — ſobald ſie in einflußreiche Stellungen gelangt, den künſtleriſchen Stempel der geſamten von einem

Großstaate auszuführenden Bauten zu bestimmen haben! Es giebt meines Erachtens nur einen Ausweg: vom Staatsbeamten verlange man, was man will, nur nicht Kunstwerke, und dem Künstler gebe man volle Freiheit und frage ihn dann, wenn einmal ein großes monumentales Werk auszuführen ist, nicht, wie und wo er sein Wissen erworben, ob er es durch Examina bestätigt, sondern gebe jedem Talente freie Bahn, freie Gelegenheit, sich geltend zu machen. Die öffentlichen Gebäude sind es ja in unserer Zeit fast ausschließlich, auf die etwas mehr als das strikte erforderliche verwendet wird, zumal wenn die Finanzen eines Staates es zeitweilig gestatten; Privathäuser werden doch nur selten mit größerem Luxus ausgestattet, nur in Zeiten, wo die Chancen viel zu verdienen vorhanden sind; die Fürsten und Könige haben mehr als zuviel Schlösser, als das sie an die Erbauung so kostbarer Denkmäler gehen sollten, und so bleiben nur die dem öffentlichen Verkehr und Nutzen gewidmeten Bauwerke, abgesehen von Kasernen und Zuchthäusern also Bahnhöfe, Gerichtsgebäude u. s. w. Diese Bauten einzig zu entwerfen sei nicht das Privilegium der Staatsbaumeister, sondern bei ihnen lasse man auch den Baukünstler thätig sein, dann werden die unglaublich langweiligen Façaden, die früher noch mehr als heute uns in unseren Städten entgegengähnten, doch mit der Zeit seltener werden und endlich verschwinden. Der Baumeister kann ja nicht wie der Maler oder Bildhauer auf seine Gefahr hin ein Kunstwerk ausführen; er muß warten, bis ihm ein Auftrag zu Teil wird. Der Maler vermag selbst, wenn er arm ist, wenigstens eine Skizze des beabsichtigten Gemäldes ohne große Kosten so zu fertigen, daß sie präsentabel erscheint, vielleicht die Aufmerksamkeit erregt; der Bildhauer führt sein Modell in Gypsabguß vor, bis es ihm vergönnt ist, es in Marmor auszuhauen oder in Bronze zu gießen: der Baumeister kann nicht ein Schloß, eine Kirche auf seine Kosten bauen und abwarten, ob im Publikum sich jemand findet, der das Bauwerk ihm abkauft, er kann nur seine Pläne entwerfen und zeichnen, und daß solche Kunst-

leistungen, so vortrefflich sie auch gedacht und ausgeführt sind, das Publikum durchaus gleichgültig lassen, davon kann man sich auf allen Kunstausstellungen überzeugen. Wenn der Architekt nicht vielleicht noch eine glänzend aquarellierte Perspektive seines Entwurfes zugefügt hat, gelingt es ihm kaum, das Interesse des Durchschnittspublikums zu erwecken.

B. Der architektonische Entwurf.

Die Werke der Baukunst zu beurteilen fühlt sich ein Jeder berufen; während man bei Gemälden, plastischen Kunstwerken noch mit dem Urteil zögert, ist man schnell bereit, über ein Bauwerk den Stab zu brechen. Das war immer so: die alten Hausinschriften „Wer Häuser bauet an die Gassen, Der muß die Leute reden lassen," „Was steht ihr hier vor meinem Haus, Und laßt die bösen Mäuler aus: Ich habs gebaut wie's mir gefällt, Mich hat's gekost't mein gut Stück Geld," oder: „Einer acht's, Der Andre veracht's, Der Dritte betracht's, Was macht's?" zeigen, daß man sich dessen auch recht wohl bewußt war. Ist es denn nun wirklich so ganz leicht, ja möglich, mit einem Blicke den Wert oder Unwert eines Bauwerkes zu bestimmen? Man sollte doch zunächst sich darüber klar werden, was der Architekt leisten sollte und was er leisten konnte. Seine Arbeit wird doch dadurch bestimmt, daß gewisse Ansprüche an sie gemacht werden. Der Maler, der Bildhauer können einen rein idealen Zweck anstreben: der Baumeister hat, ehe er dazu kommt, dem künstlerischen Anspruch Rechnung zu tragen, zuvörderst sehr realen Zwecken zu genügen. Er soll nicht allein schön bauen, sondern sein Bauwerk soll auch seiner Bestimmung völlig entsprechen, zweckmäßig angelegt sein, sowohl bequem, als nicht minder solide und stabil. Und zwar sind die letzteren Bedingungen zunächst zu erfüllen; erst wenn dies geschehen ist, kann der Baumeister versuchen das praktisch Notwendige nun künstlerisch zu gestalten. Jedenfalls wird der Bauherr, sobald ihm die Wahl freisteht, es lieber sehen, daß sein Haus oder Schloß sich häßlich ausnimmt, wenn es

nur wohnlich und brauchbar ist, als daß es sehr schön in seinen Verhältnissen sich darstellt, aber in seiner Anlage unpraktisch, in seiner Einrichtung unbequem ist.

Wenn also ein Baumeister den Auftrag erhält, irgend ein Gebäude zu entwerfen, so wird er zuerst danach fragen, welchen praktischen Ansprüchen er zu genügen hat. Und daß dies nicht leicht ist, daß der Baumeister da allen möglichen Wünschen und Launen oft Rechnung zu tragen hat, daß er sich aber dann, in dieser Hinsicht auch eine Art Künstler, selbst in die Lage seines Bestellers versetzen, gewissermaßen sich mit demselben zu identifizieren verstehen muß, um alle seine Wünsche und Bedürfnisse zu erraten, das ist ja eine bekannte Sache. Allein nicht allzu individuell wird er trotz alledem ein solches Gebäude zu gestalten haben: heute ist ja die Wahrscheinlichkeit nicht zu groß, daß dasselbe lange im Besitze des Erbauers oder seiner Familie bleibt; es wird verkauft und soll auch für Leute mit anderen Bedürfnissen brauchbar sein. In früheren Jahrhunderten, als die Menschen noch seßhafter waren, da baute einer sich sein Haus, darin zu leben und zu sterben, es seinen Kindern und Kindeskindern zu hinterlassen. Je besser und dauerhafter das Material war, desto mehr Dank erwartete der Erbauer von den folgenden Generationen; er ließ sich die behagliche und schöne Einrichtung ein gutes Stück Geld kosten und dachte daran, wie noch ferne Geschlechter sich derselben erfreuen würden. Vor allem aber ist die Wohnung den Bedürfnissen der damals ja nicht so schnell wechselnden Familie angepaßt. Hier das Wohnzimmer mit dem Erker nach der Straße hinaus, da die stillen Schlafkämmerchen und die prächtige geräumige Küche. Die Innenräume sind für den Baumeister maßgebend: es wechseln hohe und niedere Zimmer je nach Bedarf; hier geht es ein paar Stufen hinauf, da hinab; die Fenster liegen symmetrisch zur Achse des Zimmers. Nach außen präsentiert sich das Gebäude oft wunderlich genug: da liegen die Fenster nicht in schnurgerader Linie; sie sind nicht gleich groß; der Erker befindet sich nicht in der Mitte, kurz die ganze An-

lage fügt ſich nicht einer Schablone, ſondern iſt eigenartig, eigenſinnig. Und aus dieſen gegebenen Verhältniſſen haben die Baumeiſter des fünfzehnten, ſechszehnten Jahrhunderts ſo liebenswürdige Kunſtwerke zu ſchaffen gewußt; gerade die Unregelmäßigkeit gab ihnen den Anlaß, eine mehr maleriſche Wirkung anzuſtreben. Wie ſchön iſt das Schloß, das Jacques Coeur, der

Fig. 1.

Schloß des Jacques Coeur zu Bourges.

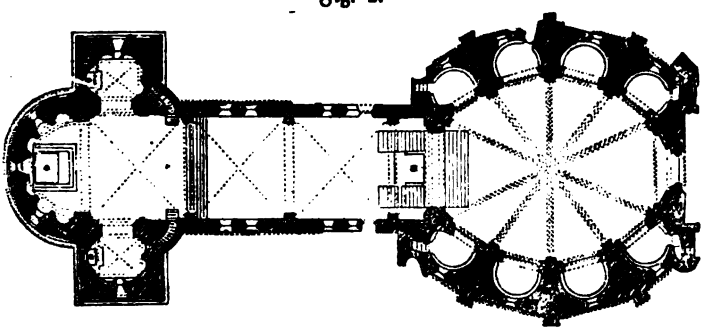
Finanzminiſter Karls VII., zu Bourges ſich erbaute! (Fig. 1.) Erſt als die Nachbildung der italieniſchen Renaiſſance-Façaden Mode ward, als die ſtrengſte Symmetrie der Aufriſſe das erſte Erfordernis eines geſchmackvollen Baues erſchien, da konſtruierte man von der Façade aus den Grundriß, da verſchlägt es nichts mehr, ob die Fenſter auch ſymmetriſch im Zimmer verteilt ſind, wenn nur nach außen hin alles ſchön erſcheint. Tüchtige Archi-

OF THE

teilten haben beide Anforderungen, das Äußere, aber ebenso das Innere geschmackvoll zu disponieren, zu jeder Zeit zu befriedigen verstanden: die Mehrzahl der Baumeister hat aber immer die Schönheit der inneren Anordnung den Ansprüchen der Façade untergeordnet. Daß der Architekt in neuerer Zeit es verstehen muß, ein Gebäude einmal dem Geschmacke des Bestellers entsprechend zu gestalten, aber auch so zu disponieren, daß es ganz anderen Anforderungen im Notfall recht wohl zu genügen vermag, das ist schon hervorgehoben worden. Ehe er nun daran geht, für den so zurecht gelegten Plan eine entsprechende künstlerische Form zu entwerfen, wird er mancherlei noch in Betracht zu ziehen haben. Es wird der Bauplatz zu untersuchen sein: der Charakter des Gebäudes gestaltet sich anders, wenn es in Reih und Glied einer Straßenfront einrangiert wird, oder wenn dasselbe an einem großen Platze oder gar isoliert im Garten, umgeben von Bäumen, gelegen ist. Das müßte ein armseliger Baumeister sein, der für alle solche Situationen nur eine Form zu finden verstände. Aber kann er denn frei schalten? Mit nichten: die Mittel, die ihm zur Disposition stehen, die Summen, die zu überschreiten ihm nicht gestattet ist, werden ein entschiedenes Wort bei der Gestaltung des Planes mitzureden haben. Der Architekt möchte ja gern sein Bauwerk noch viel reicher und viel schöner ausstatten: er darf es aber nicht thun. Um gerecht und billig ein Architektenwerk zu beurteilen, muß man immer wissen, wie weit der Künstler freie Hand hatte oder durch die Verhältnisse gebunden und eingeengt war. Spielen nun die disponiblen Geldmittel schon eine gar wohl zu beachtende, gewichtige Rolle, so sind manche andere Dinge ebenfalls von Bedeutung und beeinflussen die Gestalt des Planes. Welche Baumaterialien sind zur Hand und können beschafft werden? Anders wird ein Gebäude sich ausnehmen, wenn es in Holz oder wenn es in Stein hergestellt wird, dürftiger, wenn nur Ziegeln, reicher, wenn bildsamer Sandstein oder gar Marmor verwendet werden können. Die Leute, die den Bau ausführen, müssen nun auch in Betracht

gezogen werden; es ist ein großer Unterschied, ob Maurer und Steinmetzen gebraucht werden können, die an gute und gewandte Ausführung der Pläne gewohnt sind und denen der Baumeister eher etwas zumuten kann, oder ob er kleinstädtische Handwerker zu benutzen gezwungen ist, denen schon die einfachste Aufgabe unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet. Endlich wird der Architekt die Preise der Baumaterialien, die Höhe der Löhne der Arbeiter in Anschlag bringen und, je nachdem dieselben sich bedeutend oder gering berechnen, wird er sich mehr beschränken müssen oder auch etwas, streng genommen, Überflüssiges her-

Fig. 2.



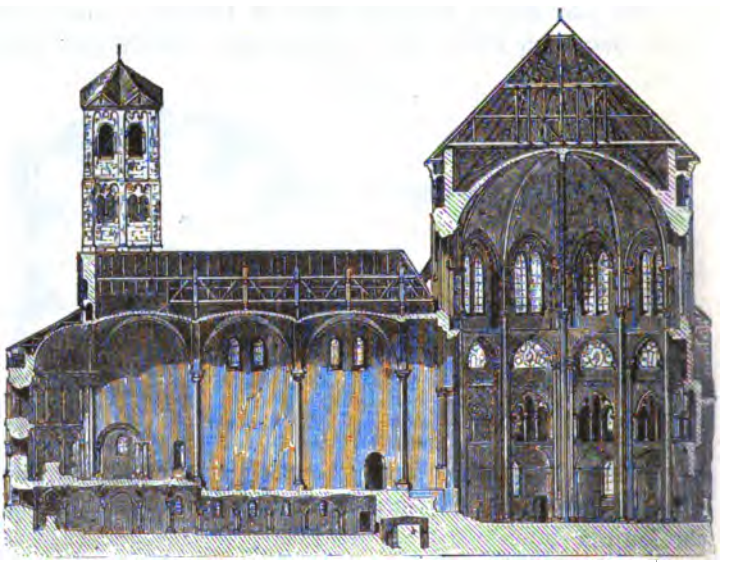
Plan von St. Gereon zu Cöln.
(Nach Fergusson.)

stellen können. Ich habe hier nur einige Punkte angedeutet, um zu zeigen, wie leicht man einem Baumeister Unrecht zu thun Gefahr läuft.

Nachdem derselbe alle jene Vorfragen genügend erwogen hat, nachdem in seiner Phantasie das herzustellende Werk Gestalt und Form gewonnen, Skizzen die Brauchbarkeit der konzipierten Ideen erwiesen, geht er nun an die Ausarbeitung des Entwurfes und zeichnet zunächst den Grundriß, dann die Aufrisse, endlich die Durchschnitte und die erforderlichen Details. Den Grundriß (Fig. 2) denkt man sich als einen horizontal in einer bestimmten Höhe durch das ganze Gebäude geführten Schnitt; er zeigt also die Stärke und Richtung der Mauern, die horizontalen

Flächenausdehnungen der Räumlichkeiten, die Lage der Thüren und Fenſter, die Form und Geſtalt der Säulen, Pfeiler u. ſ. w.; aus ihm iſt die geſamte Raumdispoſition einer Etage mit einem Blicke zu erkennen. Der Durchſchnitt (Fig. 3. u. 4.) giebt einen an beſtimmter, im Grundriß meiſt angegebener Stelle durch das ganze Gebäude ſenkrechtgeführten Schnitt; er weiſt auf die Höhe der Räume, der Thüren, Fenſter, Säulen u. ſ. w., kurz

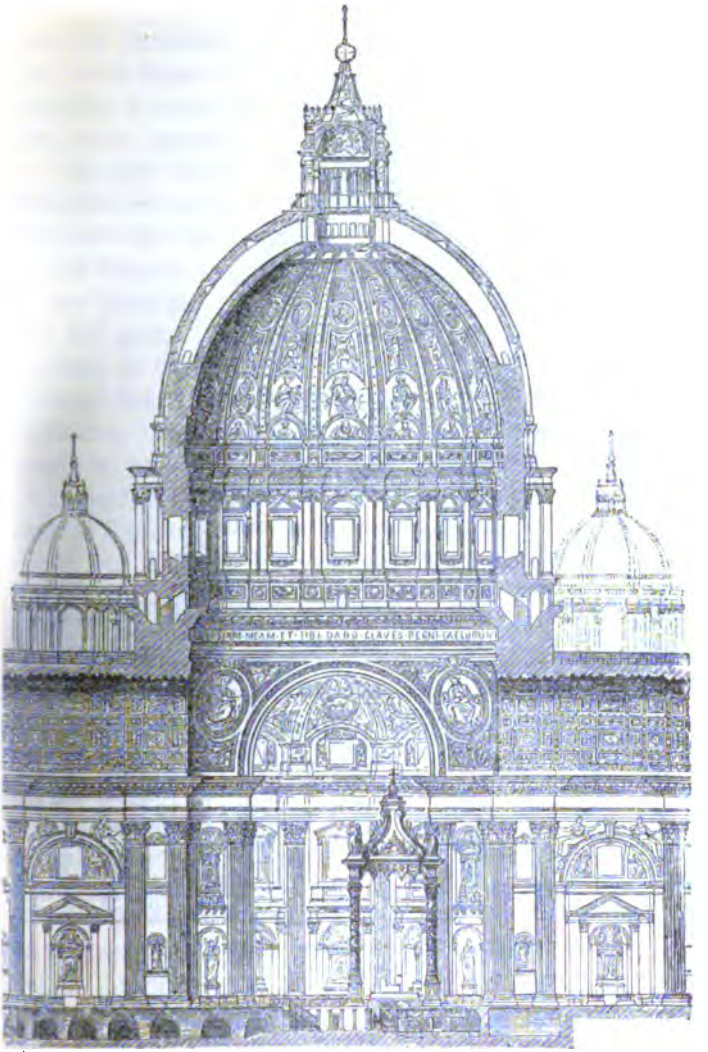
Fig. 3.



Durchſchnitt von St. Gereon zu Köln.
(Nach Fergusſon.)

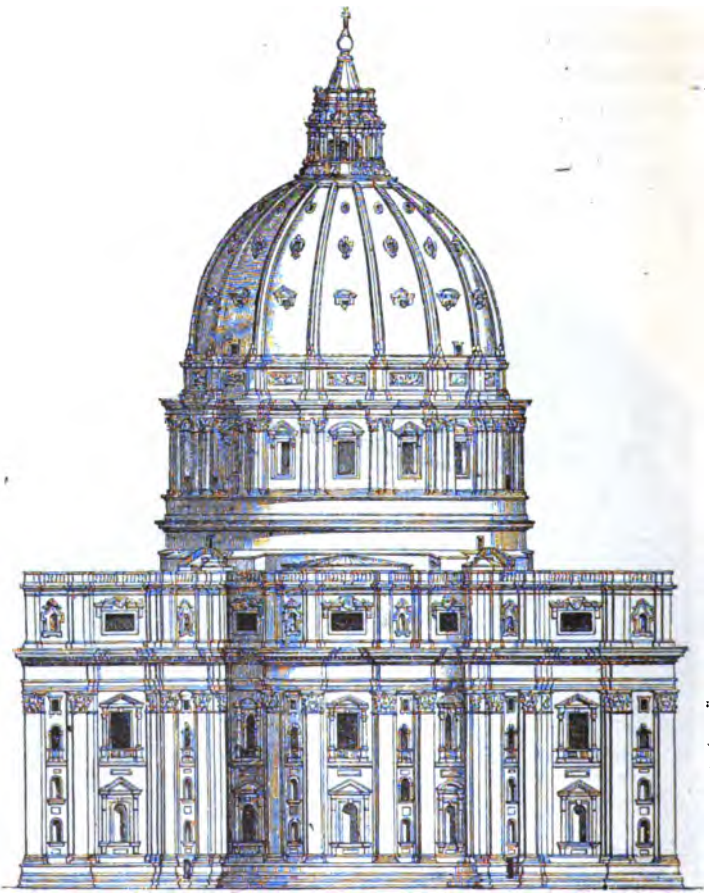
die geſamten inneren Vertikaldimenſionen. Die Aufriſſe (Fig. 5) oder Façaden geben die ſenkrechten und wagerechten Ausdehnungen und Anordnungen der Außenſeiten des Bauwerkes. In den Grundriß pflegt man nach altem Herkommen auch die die Räume überſpannenden Gewölbe einzuzeichnen. Grundriß, Aufriß und Durchſchnitt genügen, ein vollſtändig ausreichendes Bild des Baues zu geben und dem ausführenden Meiſter alle Intentionen

Fig. 4.



Durchschnitt der Kuppel der Peterskirche in Rom.
(Nach Rosengarten.)

Fig. 5.



Hinterſeite der Peterskirche in Rom.
(Nach Roſengarten.)

des Architekten klar zu machen. Das Wort Riß kommt von dem althochdeutſchen rizan her, das urſprünglich ritzen bedeutet (angelſächſiſch: writan, engliſch write). Das Zeichen-

gerät des Architekten, das Reißbrett, die Reißschiene, das Reißzeug, die Reißfeder ist von derselben Wurzel abgeleitet. In der technischen Sprache des Mittelalters wird der Grundriß einfach „der grunt“ genannt.

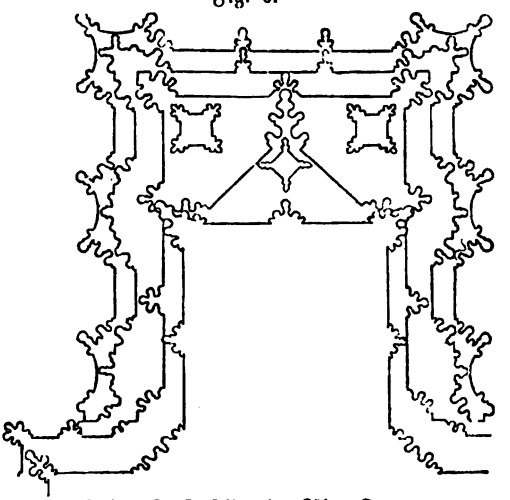
Alle diese Risse sind nach bestimmt angegebenen Maßverhältnissen entworfen; ein der Zeichnung beigefügter Maßstab ermöglicht ihre Vergrößerung zu den natürlichen Dimensionen. Für die Ausführung werden die Einzelheiten, die Details, die bei dem immerhin nicht großen Maßstabe der Bauzeichnungen nicht klar genug sichtbar sind, ein größerer Maßstab besonders gezeichnet, so die Gesimsprofile, Ornamente, u. s. w. Nach diesem Entwurfe des Baumeisters werden nun die Maßbretter und Schablonen, welche der Steinmetz bei Ausführung seiner Arbeit bedarf, in natürlicher Größe aufgezeichnet und ausgeschnitten. Da es notwendig ist, oft größere Bauteile, z. B. ganze Strebebogen in Originalgröße aufzureißen, um die Gestalt der einzelnen Steine, den Steinschnitt, genau zu ermitteln, bedient man sich statt des Zirkels und des Lineals einer Schnur, die mit einem Stifte im Centrum des bestimmten Kreises befestigt ist, und deren Länge gleich dem beabsichtigten Radius ist; vermittelst eines Kreidestückes werden so die Kreisbogen auf dem Fußboden des Werkhauses gezogen. Ebenso markiert man lange gerade Linien durch Aufschlagen gekreideter Schnuren (der Schnurschlag).

Was nun die Geschichte der Bauzeichnungen anbelangt, so wissen wir, daß die Römer, in derselben Weise wie dies noch geschieht, ihre Grundrisse zu entwerfen pflegten; die Überreste des Kapitolinischen Stadtplanes geben uns da ganz instruktive Proben

Der älteste uns erhaltene Bauriß ist der für den Neubau des Klosters St. Gallen um 820 entworfene Plan. $3\frac{1}{2}$ Fuß breit, $2\frac{1}{2}$ Fuß hoch, ist er mit Mennig auf drei zusammengenähte Pergamentstücke gezeichnet; die einzelnen Baulichkeiten sind durch zugefügte lateinische Hexameter kenntlich gemacht. Ein architektonischer Riß ist dieser Entwurf nicht — kein Architekt würde ihn unmittelbar der Ausführung zu Grunde legen können —

da die Mauerstärken z. B. gar nicht bestimmt angegeben sind — es ist mehr eine Skizze der allgemeinen Disposition der Gebäudemassen — eher für das Auge des Laien, als für den Baumeister bestimmt. Erst aus dem vierzehnten Jahrhundert besitzen wir nun eine größere Anzahl erhaltener Baupläne. Der bekannteste ist der Entwurf zur Westfaçade des Kölner Domes, jetzt in der Johanneskapelle der Kathedrale bewahrt, aus zwei Stücken bestehend in einer Gesamthöhe von 15 Fuß. Diese

Fig. 6.



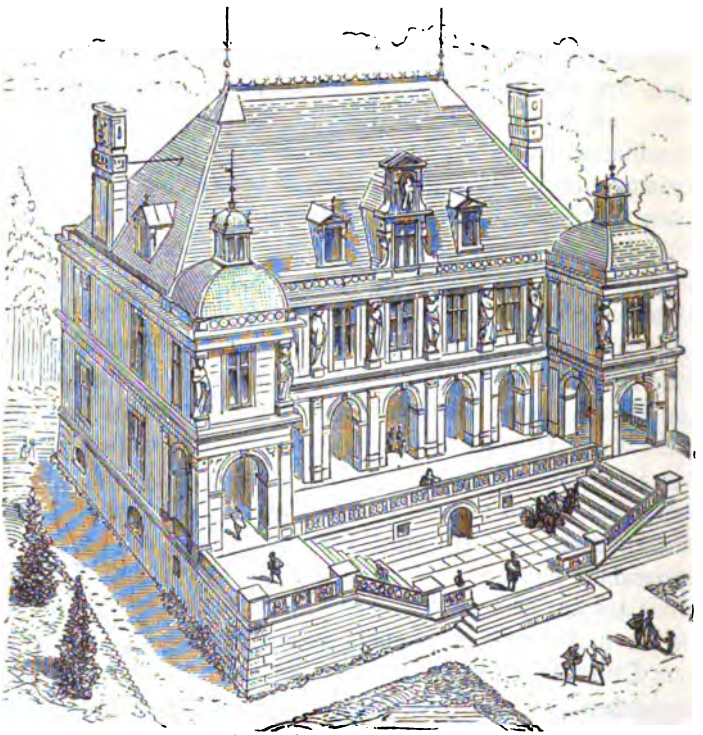
Riß eines Strebepfeilers des Kölner Domes.
(Nach Franz Kugler.)

Zeichnungen, wie eine Menge andere sind mit schwarzer Farbe auf Pergament sehr geschickt und sauber entworfen; aber Aufrisse wie Grundrisse sind allein für den Architekten verständlich. Bei den Façaden ist keinerlei Schattierung angegeben, so daß es dem Laienauge schwer wird, in dem scheinbaren Gewirr der Linien die vortretenden, die zurückliegenden Bauteile zu erkennen. Noch schwieriger ist es für den Nichteingeweihten, einen Grundriß richtig zu verstehen, da die Zeichner die Projektionen ver-

ſchiedener Etagen in und durcheinander zu ſkizzieren pflegen (Fig. 6); es gehört ein geübtes Auge dazu, aus dieſen rätſelhaften Linienmaſſen das Bauwerk ſich erheben und entwickeln zu ſehen. Und das ſollte auch nach dem Willen der Meiſter ſo ſein: nur der Steinmetz ſollte dieſe Hieroglyphen zu deuten wiſſen; es wird in dem Statut von 1459 bei Verluſt des Handwerksrechts jedem Werkmann, Meiſter, Polier und Geſellen verboten, einen, der nicht zum Handwerk gehört, „us keinem uszuge unterwiſen, us dem grunde zu nemen.“ Auch die Entwürfe der Renaiſſance-Baumeiſter ſind immer zunächſt für die Ausführung beſtimmt und beabſichtigen keineswegs den Bauherrn, ſobald dieſelben nicht ſachverſtändig gebildet waren, ein leicht verſtändliches Bild des auszuführenden Bauwerkes zu bilden. Nun haben aber jedenfalls die Leute, für die und auf deren Koſten ein Gebäude errichtet werden ſoll, das Recht zu erfahren, wie es ausſehen wird, ſobald es fertig. Aus den Plänen dies herauszuleſen war nur dem Eingeweihten möglich, und ſo konnten dieſe gar nicht in Betracht kommen: für den Laien fertigt man deshalb *Modelle* des Bauwerkes an. Aus dem Mittelalter ſind uns ſolche Modelle meines Wiſſens nicht erhalten; daß ſie aber vorhanden waren, erſehen wir aus zahlreichen Darſtellungen von Kirchenſtiftern, die auf ihren Grabſteinen ſehr oft dadurch gekennzeichnet werden, daß ſie ein kleines Kirchenmodell auf einem Arme tragen, oder die auf Votivſteinen vorgeführt werden, wie ſie der h. Jungfrau, oder ſonſt einem Heiligen ein Kirchenmodell zum Opfer darbringen. Sehr häufig machten die Renaiſſance-Architekten von Modellen Gebrauch (vgl. Jakob Burkhardt: Geſchichte der Renaiſſance in Italien § 58. 59. 60); in Holz, Gips oder Papier wurde ein verkleinertes plaſtiſches Bild des ganzen Gebäudes hergeſtellt. Auch einzelne Bauteile ließ man probeweiſe, wie das heute wohl auch noch zu geſchehen pflegt, in Originalgröße ausführen; ſo erprobte Michelangelo die Wirkung des für den Palazzo Farneſe projektierten Kranzgeſimſes an einem ſechs Braccien hohen Modell. Indeß iſt die Anfertigung

eines Modells immerhin mühſam und mit Koſten verbunden, und für minder wichtige Bauten mag man ſich wohl auch ohne ſie beholfen haben. Schon im vorigen Jahrhundert werden die Bauriſſe auch den Laien verſtändlicher; die Mauermaſſen werde

Fig. 7.



Vogelperſpektive eines Palaſtes.
(Nach Eugene Viollet-le-Duc.)

durch einen Farbenton hervorgehoben; man ſchattiert die Façaden und läßt ſie alſo in ihrem Relief ſich deutlich ausprägen, deutet auch mit Farben die Wirkung einigermaßen an. Anſichten aus der Vogelperſpektive ermöglichen eine klare Vorſtellung über die Geſamt-Gruppierung eines Bauwerks. (Fig. 7.) Dieſe Dar-

ſtellungsweiſe hat ſchon im 16. Jahrhundert der franzöſiſche Architekt Androuet-Ducerceau angewendet. Perſpektiviſche Anſichten der neuprojektierten Gebäude werden erſt in dieſem Jahrhunderte angefertigt; ſie können unter Umſtänden, d. h. wenn ſie von einem wirklich vorhandenen, nicht nur gedachten Punkte aus konſtruiert ſind, am erſten auch dem Publikum eine Idee davon vermitteln, wie ſich der Baumeiſter ſein Werk fertig gedacht hat. Je mehr maleriſch eine ſolche Perſpektive ausgeführt wird, je mehr der Architekt zugleich mit Aquarellfarben derſelben den Schein der wirklichen Exiſtenz zu verleihen verſteht, deſto mehr wird ein ſolches Werk des Beifalls gewiß ſein. Schinkel ſelbſt, zugleich Baumeiſter und Maler, hat meines Wiſſens die maleriſche Behandlung architektoniſcher Perſpektiven zuerſt mit Meiſterſchaft gehandhabt — ich erinnere nur an die prachtvollen Aquarellen, in denen er das für die Kaiſerin von Rußland projektierte Krim-Schloß Orianda darſtellte; — ſeit ſeiner Zeit iſt dieſelbe noch vielfach vervollkommnet worden; heute giebt es in den Hauptſtädten immer Maler, die, wenn der Architekt ſelbſt eine ſolche Aquarelle auszuführen nicht vermag, ihm dieſe Arbeit abnehmen. Die reine architektoniſche Form wird allerdings in ſolchen Fällen wenig zur Geltung kommen und auch die Art, wie ſich das ausgeführte Gebäude ſpäter ausnehmen wird, kann man aus ihm nicht ſicher ſchließen. Bei geſchicktem Vortrag des Malers werden die Schwächen des Projekts vertuſcht, andere Momente durch Beleuchtung u. ſ. w. hervorgehoben. In dem Streben aus der perſpektiviſchen Anſicht ein Kunſtwerk für ſich zu ſchaffen, läßt der Maler oft genug auch ſeiner Phantaſie freien Spielraum: dunkle Baummaſſen geben dem Gebäude einen ſchönen Hintergrund; wenn möglich, ſind auch noch Berge zur Staffage verwendet; im Vordergrunde bringen ſie Weiher an, in denen ſich das Haus ſpiegelt; Schwäne ziehen auf ihnen einher, glänzende Blumengruppen bringen einen wirkſamen Kontraſt hervor u. ſ. w. Es iſt gar nicht zu leugnen, daß ganz reizende Arbeiten ſo entſtehen, aber ebenſowenig iſt in

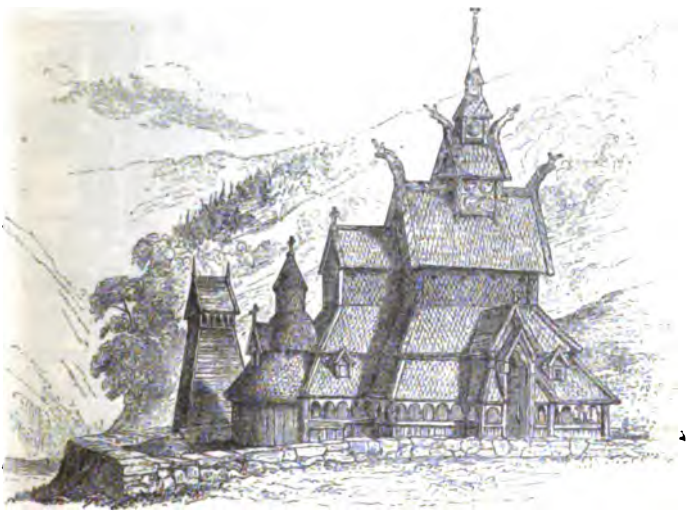
Abrede zu ſtellen, daß dieſe Art von Anſichten das Publikum irre führen; einmal wird ſchon, wie geſagt, die architektoniſche Form eher verdeckt als hervorgehoben, dann aber entſpricht in den meiſten Fällen die künſtleriſch arrangierte Umgebung der Wirklichkeit nicht im Mindeſten, und die Leute, die bezaubert von dem Reize eines ſolchen Aquarells, den Architekten mit der Ausführung eines Schloſſes, einer Kirche u. ſ. w. betrauen, ſind in der Regel nicht wenig enttäuſcht, wenn die Wirkung des vollendeten Bauwerkes jener allerliebſten Perſpektive nun gar nicht ähnlich iſt. Mehr oder weniger ſind alle dieſe Malereien auf Täuſchung berechnet; der hervorragende Architekt wird ihrer nicht bedürfen, wohl aber der mittelmäßige, talentloſe. Und für dieſe ſind ſolche bunte Bildchen nicht zu verachtende Verbündete. Vor Jahren war eine Konkurrenz von Entwürfen zu einem Börſengebäude für eine große norddeutſche Stadt ausgeſchrieben; unter den vielen eingereichten Projekten war eins, das durch geiſtloſe Auffaſſung und ſtümperhafte Zeichnung ſich auszeichnete; aber der Mann hatte ſich von einem geſchickten Künſtler eine brillante Perſpektive malen laſſen, und dieſem Gemälde hatte er es zu verdanken, daß die Laien unter den Preisrichtern, der öffentlichen Meinung Rechnung tragend, ihm wenigſtens den dritten Preis verſchafften. Probatum est! — Für jeden Bauluſtigen wird aber die Regel zu empfehlen ſein, Projekte, die mit ſo ſchönen Bildchen ausgeſtattet ſind, ganz beſonders aufmerkſam zu prüfen oder prüfen zu laſſen.

Es iſt ſchon darauf hingewieſen worden, daß das Baumaterial, welches bei einem Bau zur Verwendung kommt, deſſen künſtleriſche Erſcheinung und Durchführung weſentlich beeinflußt.

Die Benutzung des Holzes findet in der Regel dann ſtatt, wenn Steine entweder gar nicht oder nur mit großen Koſten beſchafft werden können, oder, wenn den Bauleuten noch die Erfahrung abgeht mit Steinen ein feſtes, haltbares Bauwerk aufzuführen. In der Frühzeit des Mittelalters hat man deshalb von dem Holzbau einen ausgiebigen Gebrauch gemacht; nicht nur die

Bauernhütten und die Bürgerhäuser in den Städten sind aus Holz errichtet — und dies erklärt die Erscheinung, daß ganze Städte durch Brand vernichtet werden konnten — sondern auch die Kirchen und Klöster wurden zunächst aus Holz aufgebaut, um später, wenn reichere Mittel zur Verfügung standen, aus dauerhafterem Material hergestellt zu werden. Daß ein solcher

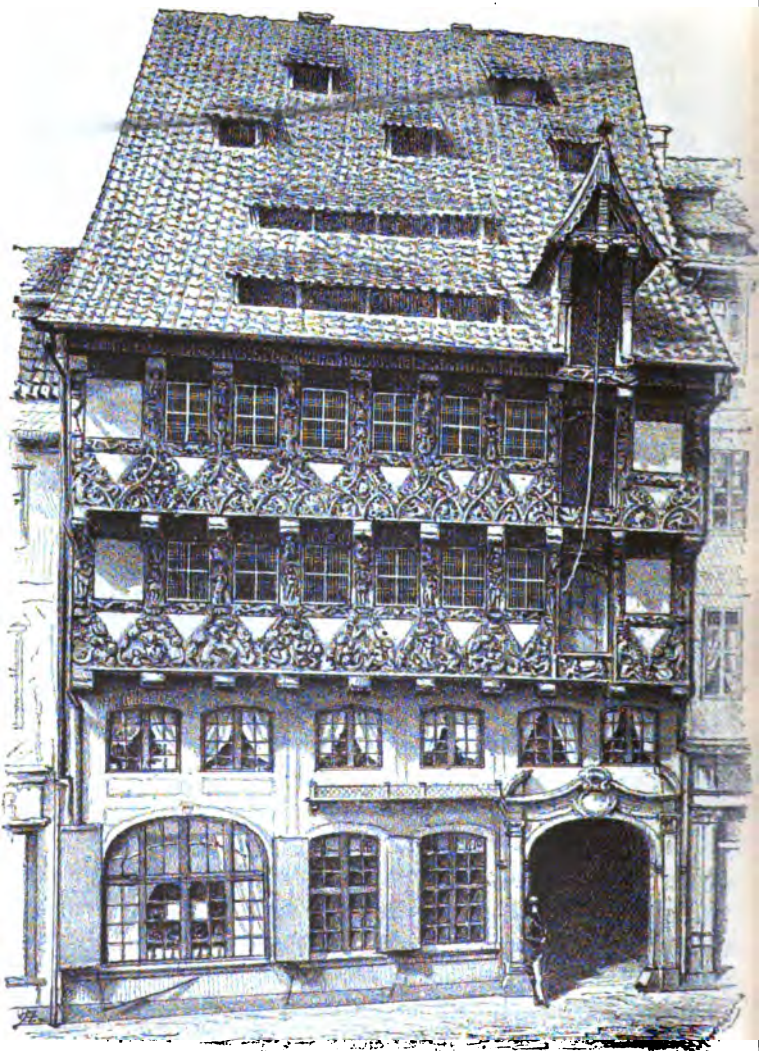
Fig. 8.



Ansicht der Kirche zu Borgund.
(Nach Franz Kugler.)

Holzbau recht wohl künstlerisch durchgeführt werden konnte, beweisen die noch erhaltenen Reste der norwegischen Holzkirchen-Architektur (Fig. 8). Ebenso ist es den Architekten auch gelungen, den Fachwerkbau stilgemäß und ansprechend zu gestalten, wie die gotischen Holzhäuser in Rouen, die Renaissancebauten in Halberstadt, Braunschweig (Fig. 9) u. s. w. zeigen. (Vgl. Paul Lehfeld, Die Holzbaukunst. — Berlin 1880). Die Bildsamkeit des Holzmaterials gestattet mit geringer Mühe einen großen Reichtum von Zierat anzubringen.

Fig. 9.



Holzhaus in Braunschweig.

Eine größere Erfahrung des Handwerkes erfordert der Steinbau. Wir teilen die Steine, welche zum Bauen Verwendung finden, ein in Hausteine und Backsteine. Auch mit den Steinbrocken, die sich finden, den Feldsteinen und Bollsteinen kann ein Bau ausgeführt werden, und es ist dies oft genug geschehen (Burgen, Kirchen), allein diese Bauten werden keinen Anspruch erheben dürfen, als Kunstdenkmäler angesehen zu werden. Ebensowenig wird sich aus unbehauenen Bruchsteinen ein Kunstbau aufführen lassen: erst den Stein, welcher durch Bearbeitung vom Steinmetzen Form und Gestalt erhalten hat, also den Schnittstein, wird man zur Herstellung eines architektonischen Monumentes verwenden können. Aber alle Steine eignen sich nicht dazu, als Baumaterialien benutzt zu werden, die einen ihrer zu großen Härte wegen, die eine Bearbeitung sehr erschwert, die anderen, weil sie nicht wetterbeständig sind, mit der Zeit zerbröckeln und verwittern.

In Granit feinere Verzierungen auszuführen erfordert eine große Anstrengung; ebenso ist es schwer, ihn zu schleifen und zu polieren. Die Ägypter haben allerdings ihre Obelisken vortrefflich zu polieren verstanden, und auch die Römer haben noch große Schalen, Säulenschäfte u. s. w. ganz prächtig aus geschliffenem Granit hergestellt; dem Mittelalter ist jedoch diese Geschicklichkeit ganz abhanden gekommen, und in den Ländern, wo einzig und allein Granit als Baustein verwendet werden konnte, sehen wir deshalb die Monumente plump und schwer, mit spärlicher, immer sehr roher Ornamentik ausgestattet erscheinen. Dasselbe gilt vom Basalt und Porphyr, den wohl noch die Alten zu bearbeiten verstanden, mit dem aber die christlichen Baumeister nichts anzufangen wußten. Sind diese Bausteine zu hart, so ist der Tuff und Trachyt zu wenig dauerhaft und zu einer feinen Durchführung der Ornamentik nicht geeignet.

Brauchbar ist dagegen der Sandstein, der in Deutschland wie in Frankreich am häufigsten Verwendung gefunden hat. Die schöne mit der Zeit ins Graue spielende Farbe, oder der warme

rote Ton des Steines, der zumal am Oberrhein (Basel, Straßburg, Speier, Worms, Mainz, Heidelberg) benutzt wurde, giebt dem Gebäude ein gutes Ansehen. Dazu ist dies Material verhältnismäßig leicht zu bearbeiten, läßt eine ziemlich detaillierte Durchführung der Ornamentik zu und hat sich meistenteils Jahrhunderte hindurch gut gehalten und somit bewährt.

Eine noch feinere Durchbildung des Details gestattet der Kalkstein, dessen edelste Art, der Marmor, das schönste Material liefert, welches ein Baumeister sich nur wünschen kann. Die Bildsamkeit desselben, die schöne und mannigfaltige Färbung, alles dies trägt schon dazu bei, den Marmor als den idealsten Baustein erscheinen zu lassen. Diesseits der Alpen ist er nur selten zur Anwendung gekommen, da die Brüche größere Mengen zu liefern nicht vermochten, der Transport aus Italien zu große Kosten verursacht hätte. In Italien aber war man im Stande ganze Dombauten, wie z. B. den der Mailänder Kathedrale aus Marmor herzustellen.

Wo ein guter Baustein beschafft werden konnte, da hat man monumentale Bauten während des Mittelalters immer aus Schnittsteinen ausgeführt, und je bildsamer der Stein ist, desto reicher und schöner ist auch die Ornamentik durchgebildet. Die Gegenden, welche über solche gute Baumaterialien zu verfügen haben, zeichnen sich deshalb auch meist durch die Schönheit ihrer Monumente aus. Wenn es sich darum handelte einen Prachtbau zu errichten, so ließ man wohl auch aus weiter Ferne das Material kommen; die Mönche von St. Truyen bei Mastricht wollten im 12. Jahrhunderte ihre Kirche neu erbauen, kauften, wahrscheinlich schon zugehauen, am Oberrhein die Säulen an, ließen sie dann von Worms aus den Rhein hinab bis Köln verschiffen und von Köln aus zu Lande nach ihrem Kloster schaffen. Die Mönche von Monte-Casino kauften in Rom die Bausteine, ließen sie da zu Kapitälen, Basen, Säulenschäften bearbeiten, dann den Tiber hinab bis Ostia bringen und von dort gleichfalls zu Schiff nach der Mündung des Gari-

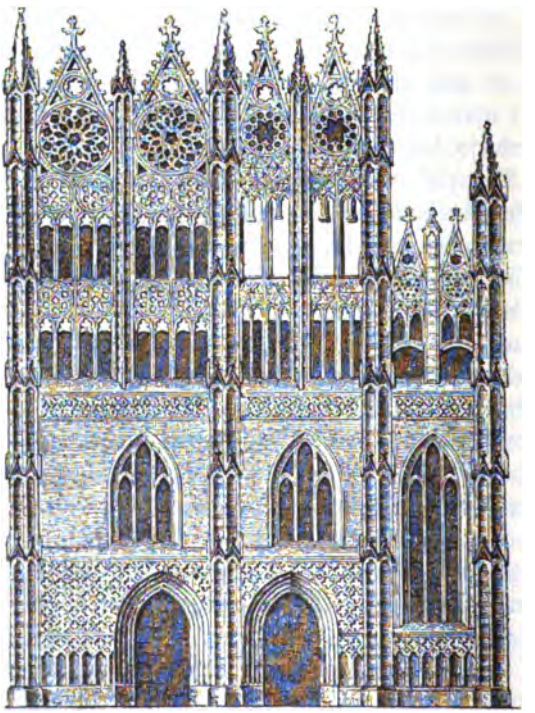
gliano transportieren; den Garigliano fuhren sie hinauf bis in die Nähe von St. Germano, und von da wurden die Steine nach Monte-Casino mit Wagen befördert. Das war sehr umständlich und vor allem sehr kostspielig. Die Langsamkeit des Transportes, die durch die Beschaffenheit der Wege zum guten Teil veranlaßt wurde, verteuerte immer den Preis des Baumaterials ganz bedeutend. Viollet-le-Duc nimmt an, daß es mindestens ums Doppelte teurer sich stellte, als das heute gebrauchte. Da nun der Stein an und für sich einen hohen Wert repräsentierte, die Handarbeit aber während des Mittelalters ja in sehr geringem Preise stand, so lag es nahe, daß man keine Mühe scheute, dem so teuren Material eine möglichst schöne Form zu geben. Wir würden schon deshalb mit den mittelalterlichen Architekten nicht konkurrieren können, weil bei uns das Verhältnis gerade ein umgekehrtes ist: das Material ist relativ billig, dagegen die Handarbeit unendlich teuer.

Mußten nun gar die Bausteine aus weiter Ferne herbeigeholt werden, dann steigerten sich die Kosten um ein bedeutendes. Nicht jeder Bauherr war so glücklich wie der Bischof Gerhard von Cambray, der 1023, als er die Marienkirche errichten wollte, ganz in der Nähe einen Steinbruch auffand, während früher die Materialien dreißig Meilen weit hergeschafft werden mußten. Wer also weder das Geld besaß, daß er diese Kosten nicht zu scheuen brauchte, und wer nicht so glücklich war, daß seinetwegen ein Wunder sich ereignete, der mußte sich mit einem billigeren, wenn auch weniger guten Baumaterial zufrieden geben, wie dies ja heutzutage noch immer geschieht: man nimmt statt des teuren Schnittsteines den überall zu erlangenden Backstein, den Ziegel.

Man kann nun in der Weise vorgehen, daß man das schmucklose Mauerwerk aus Backstein herstellt, die Zieraten dagegen aus Stein fertigt. Jedenfalls wird dann an Schnittstein bedeutend erspart. Indessen diese Art von Architektur, die oft genug angewendet wurde und noch benutzt wird, hat einen

nicht angenehmen Zwittercharakter. Die originellste und schönste Bauform ist immer mit einem einzigen bestimmten Material erzielt worden. Und so haben die Architekten es denn auch verstanden, aus dem Backstein ganz ausgezeichnete Denkmäler herzustellen.

Fig. 10.



Teil der Fassade der Katharinenkirche in Brandenburg a. d. Havel.
(Nach Rosengarten.)

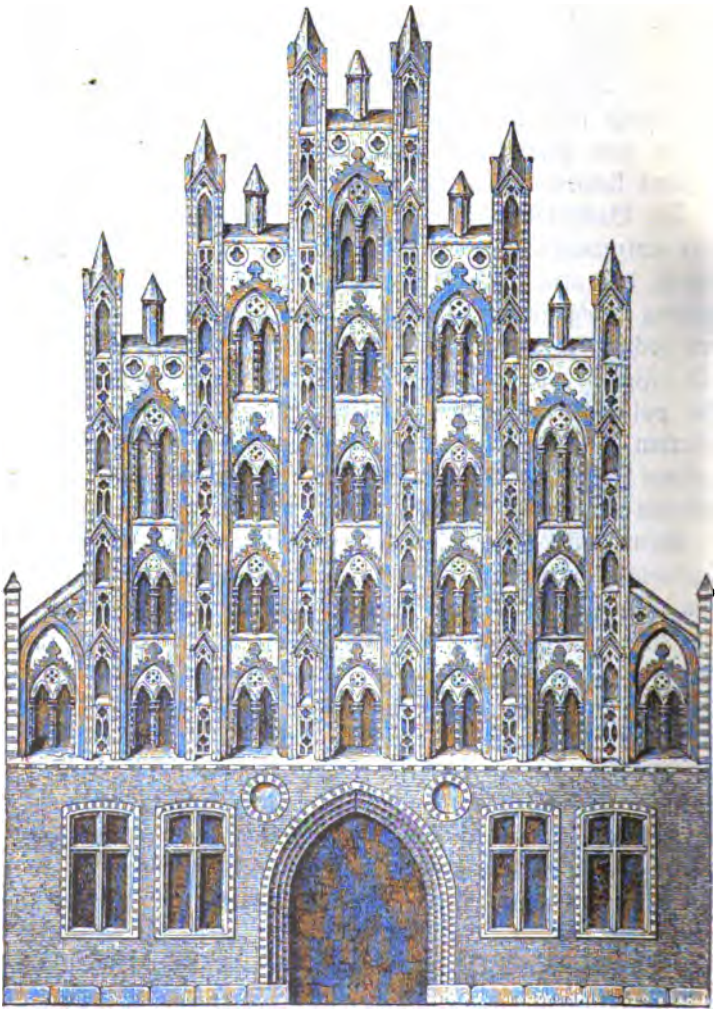
Der Steinmetz kann allerdings den Steinen nicht durch Behauen eine beliebige Gestalt geben: will man Zieraten anbringen, so muß der bildsame Lehm in die passende Form gepreßt werden; man muß für alle die Zwecke, die sich mit dem gewöhnlichen Ziegel

nicht erreichen lassen, Formsteine anfertigen. Es werden also dieselben Formen bei einem Bauwerk öfter wiederkehren, und wir werden vielleicht die Mannigfaltigkeit der Schnittsteinarchitektur vermissen, daß aber bei einiger Geschicklichkeit des Baumeisters diese Gefahr nicht hoch anzuschlagen ist, zeigen die Prachtarchitekturen von Filaretes Ospedale maggiore in Mailand, von Amadeos kleinem Kreuzgang der Certosa zu Pavia.

Die Backsteinarchitektur Norddeutschlands hat schöne Denkmäler aufzuweisen; einen eigenen Reiz erhalten dieselben noch dadurch, daß man die Einförmigkeit der Ziegelfarbe durch Anwendung farbig. grün, schwarz, weiß glasierter Backsteine zu beleben sucht. In den Städten der Altmark (Fig. 10), in Greifswald (Fig. 11) u. s. w. finden sich viele interessante Proben dieser polychrom gehaltenen Ziegelbaukunst. Wo man nicht die glasierten Ziegelsteine verwertete, hat man durch Abputzen von einzelnen Flächen der Façade einen zwar unscheinbaren, aber doch immerhin wirksamen Effekt zu erzielen gewußt.

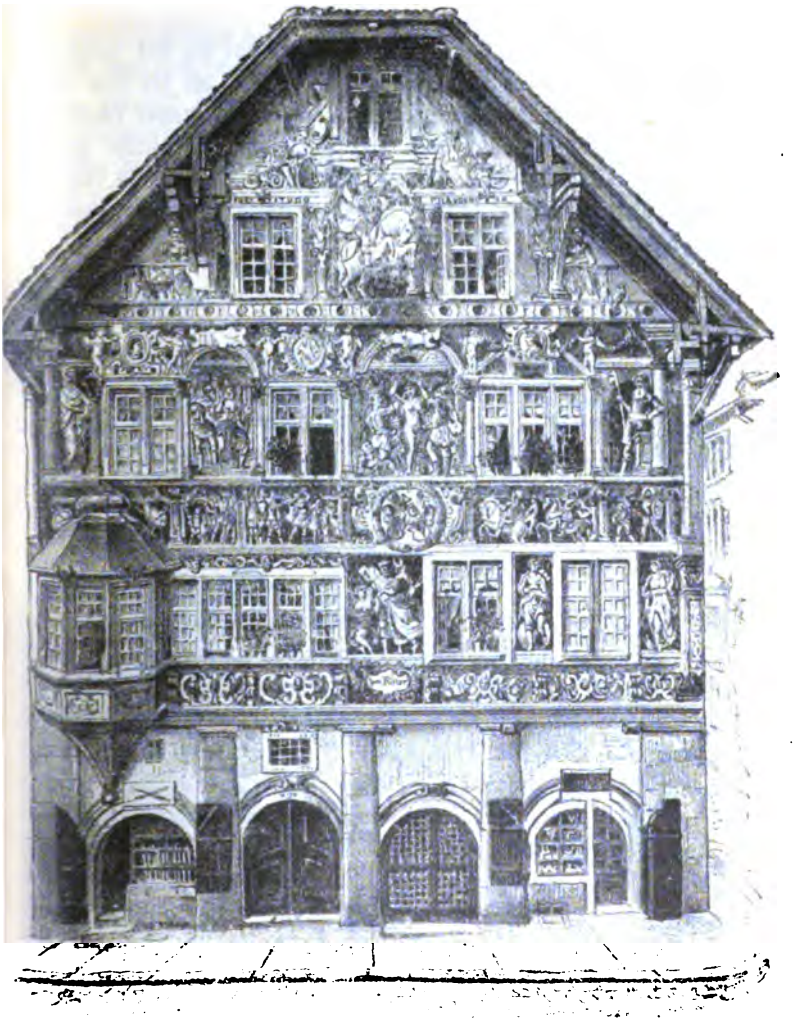
Wenn man den Backstein zu zeigen nicht beabsichtigte, auf den Ziegelrohbau verzichtete, so ließ man die Façade mit Kalkputz decken. In diesem Falle fiel bei den Bauten des späteren Mittelalters und der Renaissance nun der Malerei die Aufgabe zu, die glatte Fläche der Façade zu dekorieren. Mit großer Geschicklichkeit verstanden es die Maler des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts diesen Zweck zu erreichen, indem sie die Wand mit einer gemalten bunten Scheinarchitektur bedeckten, später auch noch diese Architektur mit Figuren u. s. w. belebten. Leider ist der größere Teil dieser Façadenmalereien zu Grunde gegangen: aus dem fünfzehnten Jahrhunderte haben sich noch bedeutende Reste am Rathaus zu Breslau erhalten; aus dem sechszehnten sind bemalte Häuser in Augsburg, Basel, Schaffhausen (Haus zum Ritter. — Fig. 12), Verona (Piazza d'Erbe) u. s. w. erhalten. Meines Erachtens verdiente diese Art der Hausdekoration nicht minder als die Verzierungsweise der Sgraffito-Malerei wohl wieder von unseren Baumeistern angewendet zu werden. Daß

Fig. 11.



Haus in Greifswald.
(Nach Rosengarten.)

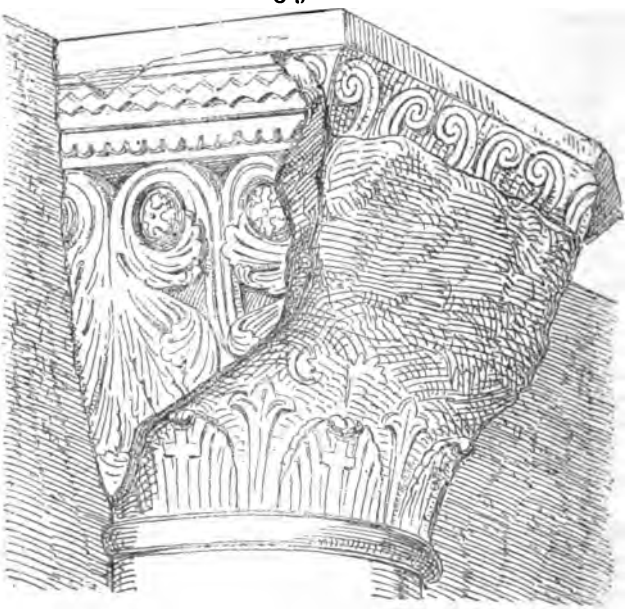
Fig. 12.



Haus zum Ritter in Schaffhausen.
Gemalt von Tobias Stimmer 1570.

ſie, wenn gut ausgeführt, recht wohl haltbar iſt, das zeigt z. B. ein ſchön polychrom verziertes Haus zu Zillis an der Via Mala. Wenn dies, über drei Jahrhunderte alt, noch immer ſchön und friſch ausſieht, ſo muß doch die Façadenmalerei nicht ſo vergänglich ſein, wie man immer annimmt. Jedenfalls iſt eine ſolche Dekoration bei weitem der Anwendung von Gypszieraten vorzuziehen.

Fig. 18.



Säulenkapitäl an der Kirche zu Drübeck.
(Nach Kugler.)

Gyps (plâtre) mit Sand vermiſcht, alſo Stuck, hat man zur Dekoration von Innenräumen während des ganzen Mittelalters benützt. Man hat Capitelle aus Stuck modelliert (Fig. 13), Kamine, architektoniſche Ornamente, ja große Reliefs (in der Michaelskirche zu Hildesheim, in der Liebfrauenkirche zu Halberſtadt) aus dieſem Material hergeſtellt. Die Renaiſſance-Architekten haben

von dem Stuck einen noch ausgiebigeren Gebrauch gemacht; sie verwenden auch noch den aus Marmorstaub und Gyps bereiteten Stucco lustro, welcher sich beliebig färben läßt und nach dem Erhärten eine marmorgleiche Politur annimmt, somit zur wohlfeilen Erreichung eines malerischen Effektes sehr wohl geeignet erscheint. Wäre nicht die Schwierigkeit, daß die Ausbesserung solcher Stuckornamente, wenn eine Beschädigung eingetreten, kaum leidlich auszuführen ist, so würde die Verwendung des Stucco lustro unbedingt anzuempfehlen sein. Etwas anderes ist es nun aber, ob man den Gyps, den Stuck zur Dekorierung von Innenräumen benutzt, oder ob man ihn zur Herstellung von Zieraten verwendet, die, an den Façaden angebracht, der Feuchtigkeit und dem Froste preisgegeben werden. Und das geschieht in unserer Zeit nur zu häufig. Eine Häuserfaçade soll sich recht vornehm und prächtig präsentieren, aber — ihre Ausführung soll wenig kosten. Es soll aussehen, als sei sie aus mächtigen Quadersteinen aufgebaut, und in den dick auf den Ziegelmauern aufgetragenen Kalkputz schneidet man die Fugen der nachzubildenden Quadern ein, giebt denselben die verschiedenste Gestalt, um so das echte Material, wenigstens für einige Jahre haltbar, nachzumachen. Das weit vortretende Kranzgesims wird aus Holz konstruiert, mit Gyps bekleidet. Die Statuen, Reliefs, mit denen man die Façade verschönern will, aus Stein herzustellen, das würde zu viel kosten: aber Gyps sieht ja beinahe ebenso gut aus; aus der Entfernung merkt man es ja kaum, ob echtes ob schlechtes Material Verwendung fand, und so nimmt sich denn ein solches Gebäude, wenn es eben fertig geworden ist, gar nicht übel aus; der Besitzer aber wird wohl daran thun, nicht lange mit dem Verkauf zu warten, damit er nicht selbst von der trügerischen, vergänglichen Schönheit so vieler Schöpfungen moderner Architekten sich zu überzeugen hat. So lange man sich dessen nicht wieder bewußt wird, daß eine gute und dauerhafte Arbeit, sei es in der Kunst oder im Kunstgewerbe, nicht billig hergestellt werden kann, daß eine gute Leistung auch einen guten Lohn bedingt, daß die billige

Ware immer mit der Zeit sich als die allerkostspieligste herausstellt, so lange wird es auch mit unseren Kunstzuständen nicht besser werden. Heute soll alles großartig aussehen, aber es soll nicht viel kosten, und so greift man überall zu Surrogaten: statt der Quadern nimmt man den Putz der Ziegel, statt der Steinskulpturen Gypsfiguren, statt geschnitzter Boiserien braucht man Steinpappe, die Bronze wird durch bronziertes Zink ersetzt, kurz man will für wenig Geld etwas möglichst prunkvoll Aussehendes. Gute Kunstwerke aber sind nie wohlfeil, und wer nicht in der Lage ist, Kostbarkeiten sich anzuschaffen, sollte sich lieber mit Bescheidenerem begnügen, als versuchen, mit solchen und anderen Surrogaten sich und anderen Leuten Sand in die Augen zu streuen. Für das Gedeihen der modernen Kunst würde es nur wünschenswert sein, wenn das Publikum selbst bald hierüber zur Einsicht käme.

Zum Verständnis der Bauwerke ist dann noch eine Kenntnis der

C. Baukonstruktion

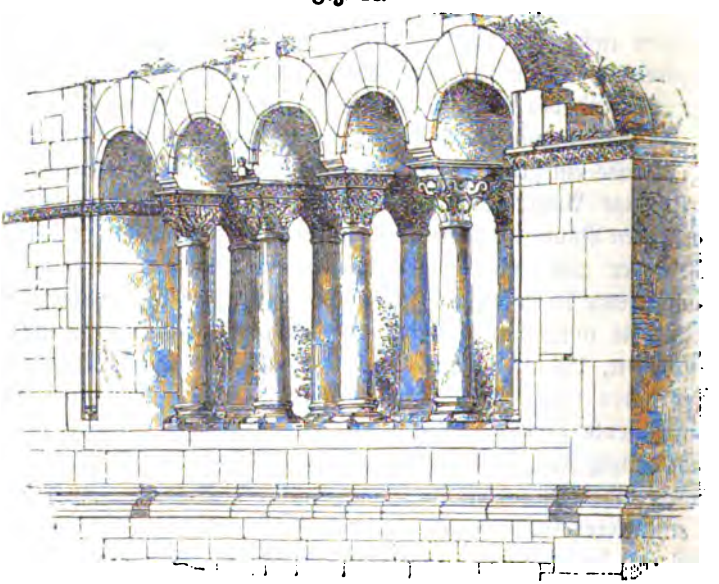
erforderlich. Unter Konstruktion versteht man das kunstgerechte Zusammenfügen der Baumaterialien zu einem bestimmten Zwecke. Jede Kunstepoche hat ihre eigenen charakteristischen Konstruktionen: sie kennen zu lernen muß der Kunsthistoriker sich angelegen sein lassen. Für unsere Zwecke genügen einige Andeutungen.

Wenn der Plan beendet, die ersten Materialien angefahren sind, so wird der Grundriß des Gebäudes auf dem Bauplatze selbst, jetzt aber in wirklicher Größe, abgesteckt, und der Bau beginnt mit der Legung des Fundamentes. Wo eine Mauer zu stehen kommt, wird das Erdreich ausgehoben und in diesen Graben werden die Substruktionen, die Fundamente gelegt, von deren zwar nicht sichtbaren Tüchtigkeit das Bestehen und die Dauer des Gebäudes durchaus abhängig ist. Früher schon hat man Grund und Boden der Bauplätze untersucht und sich durch Bohrungen überzeugt, ob ein guter Grund sich findet, auf dem

das Gebäude ohne Gefahr einzuſinken errichtet werden kann, alſo Fels, gewachſener Boden, oder eine ſtarke Schicht grobkörniger Sand, der entgegengeſetzt dem Bibelwort einen ſehr guten Baugrund bietet, oder ob aufgeſchwemmter Boden, Letten oder gar Moraſt angetroffen wird. Iſt der Grund gut und in mäßiger Tiefe zu erreichen, ſo wird der Graben ſo weit vertieft und das erſte Mauerwerk unmittelbar auf den Grund aufgeſetzt; iſt er dagegen ſchlecht oder liegen die haltbaren Bodenſchichten tiefer, ſo müſſen künſtliche Mittel, Pfahlroſte u. ſ. w. angewendet werden, die dann die Fundamente zu tragen haben. Die während des Mittelalters übliche Theorie war, möglichſt tief die Fundamentmauern zu bauen; heute legt man mit Recht auf ihre Breite ein größeres Gewicht, als auf die Tiefe. Die ſachverſtändige Ausführung der Subſtruktionen ſeitens der mittelalterlichen Baumeiſter überhaupt läßt recht viel zu wünſchen übrig. Hatte der uns unbekannte Architekt des Domes zu Speier die Fundamente ſo wenig tief gelegt, daß bei einem Hochwaſſer der Rhein ſie unterſpülte und dadurch das ganze Bauwerk ſo lange gefährdete, bis endlich der Biſchof Benno von Osnabrück durch Uferbauten den Übelſtänden abzuhelfen wußte, ſo zeigen die Fundamente der Pariſer Kathedrale zwar eine Tiefe von fünfundzwanzig Fuß, aber in die Baugrube ſind die Steinblöcke unbehauen hineingeſchichtet, dann mit Kalk bedeckt worden, und auf ſo unſicherer Grundlage hat man das Mauerwerk dann begonnen. Daß bei ſo ſorgloſem Verfahren die auf derartige Fundamente gegründete Bauten leicht Riſſe bekamen, ſobald die Subſtruktionen ſich ſetzten (le tassement), iſt natürlich. Wir leſen daher auch in den Chroniken und Annalen von zahlreichen Unglücksfällen, die ſich bei Kirchenbauten ereignet haben, von Einſtürzen ganzer Gebäude u. ſ. w. Es iſt eine durchaus unbegründete Meinung, daß die Bauwerke des Mittelalters beſſer ausgeführt ſeien als die in neuerer Zeit errichteten; die Monumente allerdings, welche vier- bis ſiebenhundert Jahre hindurch ſich als ſtabil bewährt haben, die ſind ausnahmslos gut gebaut: die ſchlecht ausge-

führten Bauten ſind längſt zu Grunde gegangen. Aber auch in ſpäterer Zeit ſind manche Nachläſſigkeiten bei der Legung der Fundamente geſchichtlich überliefert; zumal nahmen es die Künſtler, welche nicht ſelbſt praktiſche Architekten waren, mit dieſer ſo hochwichtigen Frage ſehr leicht. Schon Lorenzo Bernini hatte den von ihm aufgebauten Glockenturm der Peterskirche (um 1644)

Fig. 14.



Arkade des Palaſtes zu Gelnhauſen.
(Nach Fergusſon.)

wieder abtragen müſſen, weil ſich gefährliche Riſſe zeigten, und 1706 war Andreas Schlüter genötigt, den Münzturm des Berliner Schloſſes, deſſen ungenügende Fundamente die Laſt zu tragen nicht vermochten, abzubrechen.

Auf Grund der Fundamente werden nun die Mauern ſelbſt aufgeführt. Die Art und Weiſe, wie die Bauſteine zu einer haltbaren Mauermaſſe zuſammengefügt werden, heißt der Ver-

band. Das immer festgehaltene Prinzip ist, daß in zwei aufeinanderfolgenden Schichten die Steine so geordnet sein müssen, daß nicht Fuge auf Fuge trifft. Die Dicke der Mauer, die Mauerstärke, ist nicht immer in den mittelalterlichen Bauwerken durchaus massiv hergestellt worden; öfter hat man sich auch begnügt, nur die äußere Schale derselben aufzuführen, das Innere dagegen mit Bauschutt auszufüllen.

Fig. 15.

Klosterhof von San Paolo bei Rom.
(Nach Rosengarten.)

Fenster und Thüren werden nach oben in der verschiedensten Form geschlossen: durch einen geraden wagrechten Sturz, durch Rundbogen (halbkreisförmige Bogen), Spitzbogen, die aus zwei Kreissegmenten zusammengesetzt sind und deren Spielarten die Kielbogen, Tudorbogen u. s. w. sind, durch Flachbogen ꝛc. Sind zwei bis drei Fenster dicht aneinander gerückt, nur durch Säulen oder Pfeiler geschieden, so nennen wir sie gekuppelt

(Fig 14); fortlaufende Bogenſtellungen bezeichnen wir als Arkaden (Fig. 15), und wenn ſie dicht an einer Mauer anliegen, nur zur Zier dienen, als Blendarkaden; Vertiefungen endlich, die in der Mauer ausgeſpart werden, nennt man Niſchen.

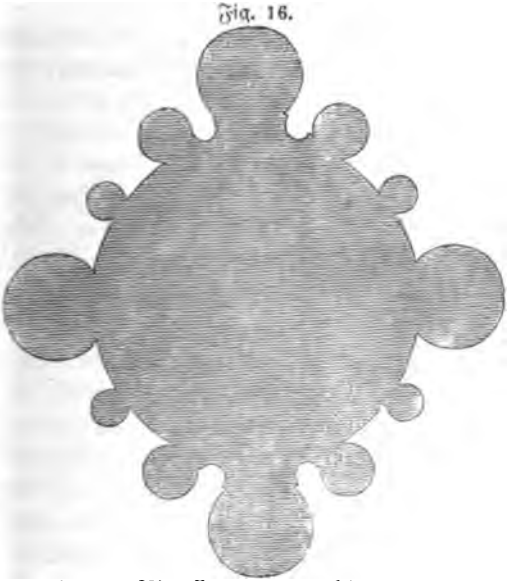
Statt der vollen Mauer finden wir zum Tragen größerer Mauermaſſen oft Säulen oder Pfeiler verwendet. Eine Säule iſt ein runder Pfeiler, der unten, wo er auf die Erde aufſtößt, meiſt mit einem Geſims und einer Sockelplatte abgeſchloſſen iſt (der Baſis), — meiſt, denn die doriſche Säule hat keine Baſis — und auf ſeinem oberen Ende einen ſkulpierten Aufſatz, das Kapitell, trägt, welches den Übergang vom runden Schaft zum aufliegenden Steinbalken (dem Architrav) oder zum Bogen vermittelt. Die Schäfte der griechiſchen und römiſchen Säulen verjüngen ſich, d. h. ihr unterer Durchmeſſer iſt ſtärker als der obere, ſie gleichen jedoch nicht abgeſtumpften Kegeln, weil die Verjüngung nicht geradlinig durchgeführt wird, ſondern im Durchſchnitt der Säule ſich eine leiſe konvexe Kurve, die ſogenannte Anſchwellung (Entaſis), zeigt. Die mittelalterlichen Baumeiſter haben auf dieſe Feinheiten verzichtet: ſie bilden ihre Säulenſchäfte einfach cylindriſch; die Renaiſſance-Architekten dagegen beeifern ſich auch in dieſer Hinſicht das Beiſpiel und die Anweiſung der Alten zu befolgen. — Tritt eine Säule nur zur Hälfte aus der Mauermaſſe hervor, ſo wird ſie Halbſäule genannt. Pfeiler, an die Halbſäulen, ja vollrunde Säulen angelehnt, heißen Säulenbündel (Fig. 16); viereckige Pfeiler endlich, die wenig aus der Mauermaſſe hervorſpringen und mit Kapitäl und Baſis verziert ſind, werden Pilaſter genannt.

Zur Bedeckung der Innenräume wendet man an entweder Holzkonſtruktionen — die flache Balkendecke, das offene Geſpärr ꝛc. — oder Steindecken und Gewölbe. Gewölbe ſind aus Stein konſtruierte Decken, deren Herſtellung durch Zuſammenfügung von koncentriſch nach einem oder mehreren Mittelpunkten hin konvergierend geſtalteten Steinen erzielt wird.

Die Gewölbekonſtruktion haben die chriſtlichen Baumeiſter

von den Römern überkommen, aber eigenartig und mit beſonderem Geſchick weitergebildet. Zuerſt ahmen ſie beſonders das römiſche Tonnengewölbe nach, das einem hohlen Halbcylinder gleicht und zwiſchen zwei, der Achſe des Cylinders parallel laufende Mauern eingeſpannt iſt. Die Steine, mit zwei Flächen nach dem Centrum des Halbkreiſes konvergierend geſchnitten,

Fig. 16.

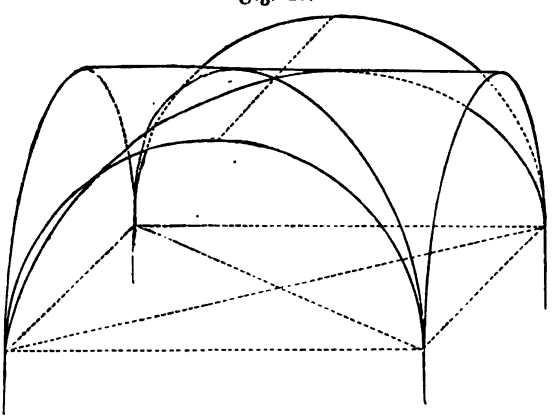


Dom von Köln. Pfeil der Hauptpfeiler des Chors.
(Nach Kugler.)

ſtützen ſich gegenſeitig, haben jedoch ihrer natürlichen Schwere wegen das Beſtreben, ſich aus dem Verband zu löſen, und dies gelingt ihnen auch, wenn die genannten Parallelmauern — die Widerlager — nicht ſtark genug ſind. Das Tonnengewölbe übt alſo einen konſequenten Druck (Schub) auf die Widerlager aus und ſprengt dieſelben auseinander, ſobald ſie nicht die gehörige Mächtigkeit haben. Zur Merovinger- und Karolingerzeit öfter angewendet, hat es den Einſturz ſo mancher Kirchen veranlaßt.

Durchſchneiden ſich zwei Tonnengewölbe rechtwinklig, ſo können zwei Arten von Gewölbe entſtehen: das **Kloſtergewölbe** und das **Kreuzgewölbe**. Letzteres, das für die Kunſtgeſchichte die meiſte Bedeutung hat, beſteht aus vier ſphäriſchen Dreiecken, die an der nach innen vortretenden Kante (dem Grate) zuſammengefügt ſind (Fig. 17, 18. Vgl. Fig. 26). Das Kreuzgewölbe bietet den Architekten den ſehr großen Vorteil, daß es auf die Seitenwände gar keinen Schub ausübt, denſelben vielmehr nur in den Ecken des Vierecks, über welches es ausgeſpannt iſt, alſo den Diago-

Fig. 17.



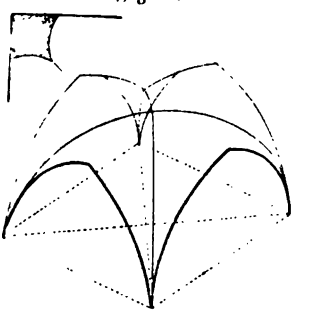
Kreuzgewölbe.

nalen dieſes Vierecks in der Richtung entſprechend, geltend macht. Werden dieſe Ecken durch ſtarke Mauermaſſen (Strebepfeiler) geſchützt, ſo können die Wände ſchwach ſein, mit großen Fenſtern durchbrochen werden, ohne daß die Stabilität des Gebäudes dadurch in Frage geſtellt wird. Die Römer haben große Kreuzgewölbe oft nicht aus einzelnen zugehauenen Steinen konſtruiert, ſondern ſie durch Guß aus dem vortrefflichen Cement, der Puzzolanerde, vermiſcht mit Ziegel und Bimſteinbrocken, hergeſtellt. So das 67 Fuß im Quadrat große Gewölbe in den Thermen

des Diokletian, welches ſpäter von Michelangelo bei der Herrichtung der Kirche Sta. Maria degli Angeli verwendet wurde.

Endlich übernahmen die Baumeiſter des Mittelalters von den Römern den Kuppelbau. Die Kuppel hat die Form eines hohlen Kugelſegments, einer Halbkugel oder einer Calotte. Vier Flächen der Steine konvergieren nach dem Mittelpunkt der Kugel. Steht die Kuppel über einem runden Raume, ſo entwickelt ſie ſich aus demſelben, ohne daß Übergänge erforderlich ſind; iſt ſie dagegen über einem Quadrat oder Polygon konſtruiert, ſo wird die Vermittelung des eckigen Raumes und der kreisrunden Kuppel durch kleine ſphäriſche Dreiecke, die ſogenannten Zwickel oder Pendentifs, herbeigeführt (Fig. 19). Die Römer haben Kuppeln auch aus Gußwerk hergeſtellt, zuweilen ſogar, wie bei der Kirche Sta. Coſtanza zu Rom und bei S. Vitale zu Ravenna, ſie auch aus ineinander geſteckten Töpfen konſtruiert. Im Orient, bei den Byzantinern und ſpäter bei den Sarazenen iſt der Kuppelbau auch in den folgenden Jahrhunderten üblich geblieben; das Abendland aber hat von ihm nur ſehr ſelten Gebrauch gemacht, ſo bei S. Marco zu Venedig, S. Antonio zu Padua, S. Front zu Périgeux u. ſ. w.; ſtatt der Kuppel hat man meiſt das leichter zu konſtruierende vieleckige Kloſtergewölbe gebraucht, (z. B. im Münſter zu Aachen). Iſt die Vermittelung ſo erfolgt, daß auf die Zwickel zunächſt ein Hohlcylinder geſetzt iſt und dieſen dann erſt die Kuppel bedeckt, ſo nennen wir dieſen cylindriſchen Aufbau, der für die Beleuchtung der Kuppel von großer Bedeutung iſt, den Tambour (vgl. Fig. 4. 5).

Fig. 18.

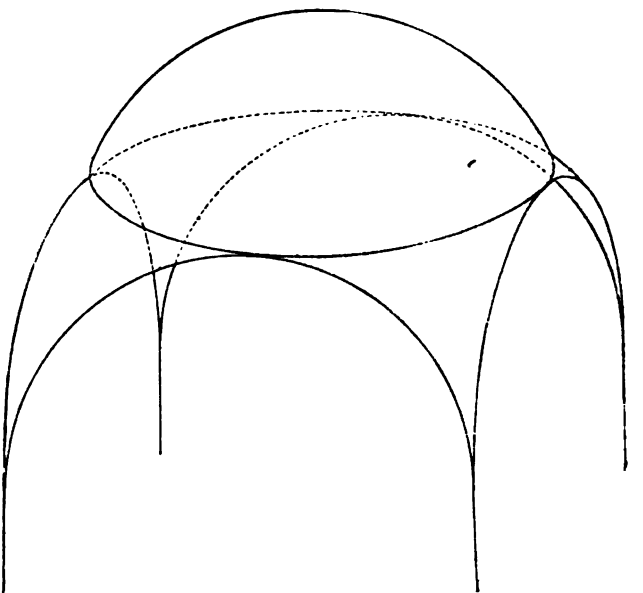


Einen wichtigen Fortſchritt im Gewölbebau führten die Architekten des nördlichen Frankreichs um die Mitte des zwölften Jahrhunderts herbei, indem ſie den gelungenen Verſuch machten,

OF THE UNIVERSITY

die Grate der Kreuzgewölbe, die also der Richtung der Diagonalen des Grundrißvierecks folgen und gewöhnlich die Form von Halbkreisen haben, für sich zu wölben, und zwar so, daß auf der vom Innern des Gebäudes aus sichtbaren Seite sie mit Profilierungen versehen waren, nach oben hin jedoch einen Falz zeigten in den jene schon oben geschilderten Dreiecksfelder des Kreuzge-

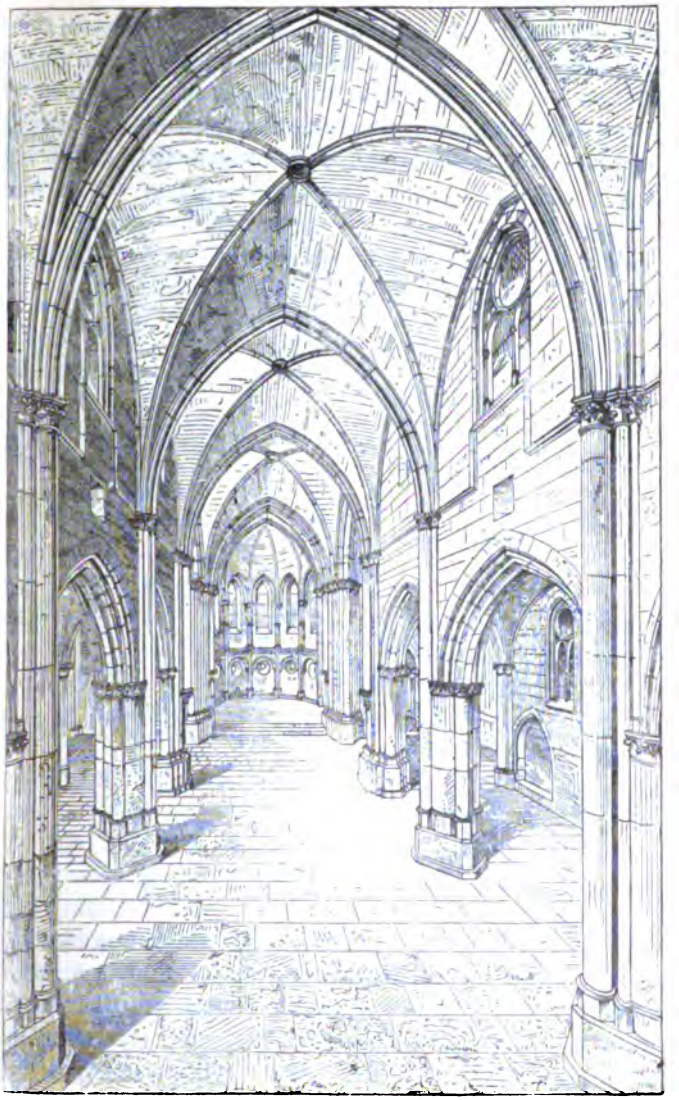
Fig. 19.



Kuppel.

wölbes, die Kappen, eingespannt waren (Fig. 20). Durch diese Anordnung erhält das Gewölbe eine größere Elasticität; wie aber die Baumeister jener Epoche es immer meisterhaft verstanden, dem praktisch Notwendigen eine angemessene schöne Form zu geben, so werden auch die vorhandenen Rippen, die auf die vorspringenden Säulen und Halbsäulen (Dienste) der Säulenbündel sich stützen, in ihrem Durchschneidungspunkte durch den

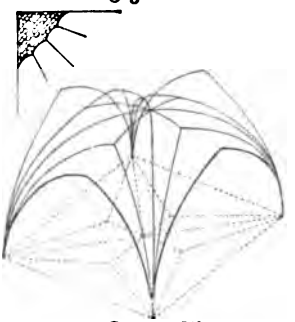
Fig. 20.



Innere Ansicht der ehemaligen Stiftskirche zu Münstermaifeld.
(Nach Bock.)

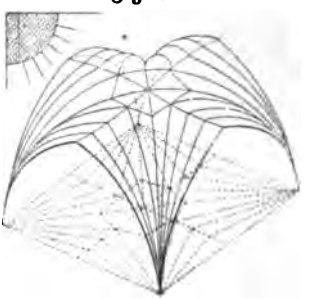
reich geſchmückten Schlußſtein zuſammengefaßt ſind, ein weſentlicher Schmuck der ſpäter gotiſch genannten Architekturform. Erſchienen die dreieckigen Kappen des Gewölbes zu groß, daß man glaubte, ihnen noch eine beſondere Unterſtützung gewähren zu müſſen, oder wollte man die einförmige Fläche noch mehr

Fig. 21.



Sterngewölbe.

Fig. 22.



Fächergewölbe.

Fig. 23.

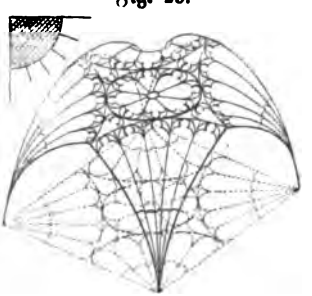
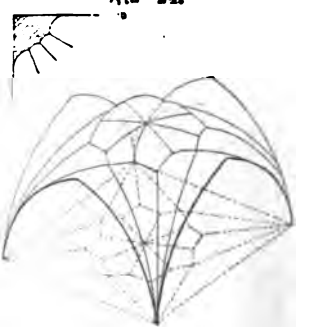


Fig. 24.

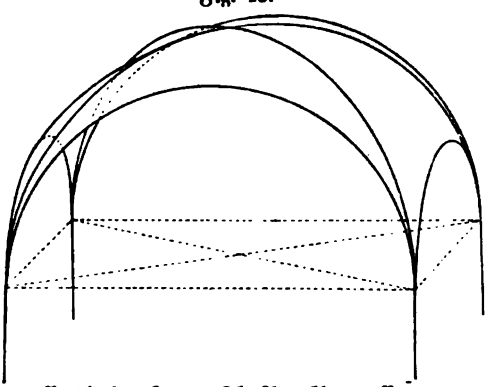


beleben, ſo zerlegte man ein ſolches Dreiecksfeld nochmals in drei Teile, ſetzte in den Schwerpunkt den Schlußſtein und ließ zu ihm von allen drei Ecken ſich die Rippen hinaufwölben. So entſteht das Sterngewölbe (Fig. 21). Da man dieſe Dreiteilung nun aber immer noch weiter fortſetzen kann, ſo iſt es leicht, ſehr reichwirkende Gewölbeformen, z. B. das Fächerge-

wölbe, herzuſtellen (Fig. 22, 23, 24). Die Baumeiſter des fünfzehnten Jahrhunderts haben die Rippen ſolcher komplizierten Ziergewölbe oft nur aus Stuck angefertigt.

Ein Kreuzgewölbe über einen quadratiſchen Raum zu ſpannen, bereitete keine Schwierigkeiten; ſie zeigten ſich aber ſofort, ſobald es ſich darum handelte, einen oblongen Raum mit einem ſolchem Gewölbe zu überdecken. Die vier Halbkreisbogen, mit denen das Kreuzgewölbe an den Umfaſſungsmauern anſetzte (die Scheibenbogen) waren halbkreisförmig gebildet; in dieſem Falle aber

Fig. 25.



Rundbogiges Kreuzgewölbe über oblongem Raum.

war der Halbkreis an der Langſeite um ein beträchtliches höher, als der an der Schmalſeite, und dadurch erhielt das Gewölbe nicht nur eine häßliche Geſtalt (Fig. 25), ſondern es war auch nicht leicht dauerhaft herzuſtellen. Man hatte ſich deshalb genötigt geſehen, da die Seitenſchiffe der Kirche ungefähr halb ſo breit waren als die Mittelſchiffe, einem Kreuzgewölbe des letzteren entſprechend zwei in den Abſeiten anzubringen, und dies hatte die Notwendigkeit zur Folge, zwiſchen den Schiffspfeilern, welche jene großen Gewölbe und ihre Gurtbogen zu tragen hatten, noch immer einen kleinen einzuſchalten, der die Gewölbe und Gurtbogen der kleinen Gewölbe zu ſtützen beſtimmt war, (z. B.

die Dome zu Speier [Fig. 26], zu Mainz). u. ſ. w. Da es jedoch möglich iſt, über einer beſtimmten Grundlinie Spitzbogen d. h. aus zwei Kreisſegmenten gebildete Bogen von ganz beliebiger Höhe

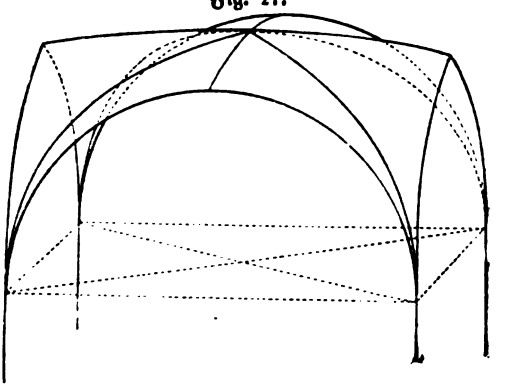
Fig. 26.

Innere Anſicht des Domes zu Speyer vor ſeiner gegenwärtigen Ausmalung. (Nach Kugler.)

zu konſtruieren, ſo gewährte die Anwendung des Spitzbogens den Architekten ein erwünſchtes Mittel dieſe bauliche Schwierigkeit zu löſen (Fig. 27). Derſelbe bot nebenher manche konſtruktive Vor-

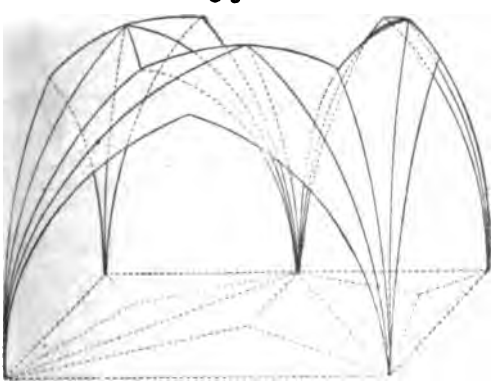
teile, war zur Überdeckung von Thüren und Fenstern gut zu brauchen, da er mehr Licht gewährte als der Rundbogen, und so wurde er in das neue Bausystem aufgenommen, ohne aber irgend

Fig. 27.



Spitzbogiges Kreuzgewölbe über oblongem Raum.

Fig. 28.

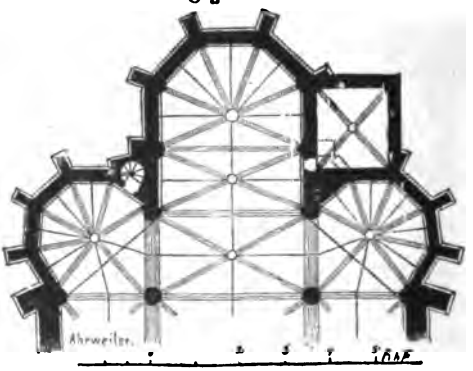


Springendes Gewölbe.

wie ein charakteristisches Merkmal desselben zu bilden. Der Schwerpunkt des gotischen Baustils liegt vielmehr immer in seinem eigentümlichen Gewölbebau. Mit den Rippengewölben konnte man nun jeden beliebigen Raum überwölben: es galt nur

den Schwerpunkt des regelmäßigen oder unregelmäßigen Polygons u. ſ. w. der Grundfläche zu ermitteln; an dieſe Stelle kam im Gewölbe der Schlußſtein, zu dem dann von den Ecken her die Rippen emporſtiegen (Fig. 28). Die Einwölbung der romaniſchen halbrunden Altarniſchen, der Abſiden, mit einem halben Kuppelgewölbe, war immer mit Schwierigkeiten verbunden geweſen; man hatte im Abendlande die Technik gerade dieſer Gewölbeart wenig geübt, und ſo benutzte man denn ſehr bald die Vorteile, welche das gotiſche Rippengewölbe bot, und vertauſchte jenes Halbrund der romaniſchen Chorniſche mit einem Halbpolygon

Fig. 29.



Grundriß des Chores in der Stadtkirche zu Ahrweiler.
(Nach Kugler.)

(Fig. 29), deſſen Wölbung nun durchaus keine Schwierigkeiten mehr darbot. Wie ſchon dargelegt wurde, erfordert das Kreuzgewölbe nur an ſeinen Ecken die ſtützenden Mauermaſſen, während die Zwiſchenmauern nicht in dem Grade mehr wie früher für die Haltbarkeit des Gebäudes notwendig waren. Man konnte ſie alſo mit großen Fenſtern durchbrechen, und dadurch wieder erhielt die gotiſche Kirche eine Fülle von Licht, wurde freundlicher als die romaniſchen Bauten, zumal die der älteren Zeit. Die Strebepfeiler, die künſtleriſch durchzubilden und zu geſtalten die Baumeiſter nicht verſäumten, trugen dazu bei, das Äußere zu

beleben und vermittelſt der durch ſie betonten Vertikalgliederung den Eindruck der Höhe des Baudenkmals noch zu verſtärken. Beſonders reich geſtaltete ſich das Äußere eines ſolchen Kirchenbaues, wenn Strebebogen zur Anwendung kamen, Bogen, die einerſeits an die Gewölbe des Seitenſchiffs, andererſeits an die hoch emporgeführten Strebepfeiler des Seitenſchiffs angelehnt (Fig. 30) den Zweck hatten, als Widerlager jener Mittelſchiffsgewölbe zu dienen. Dieſelben durch beſondere Strebepfeiler zu ſtützen, war ſchon aus dem Grunde unthunlich, weil dieſe in den Seitenſchiffen einen zu großen Raum in Anſpruch genommen hätten. So hat die gotiſche Baukunſt gerade in der Behandlung der Gewölbe ihre höchſten Erfolge erzielt; ſie ermöglichte, jedweden Raum in ſchicklicher, entſprechender und ſchöner Weiſe zu überwölben, und wenn auch gegen die Geſtaltung der Außenſeiten gotiſcher Kirchen mit Recht mancher Einwand erhoben werden kann, ſo wird es doch unbeſtritten bleiben, daß die Innenräume, zumal der Kirchen, gerade von den gotiſchen Architekten mit hervorragender Meiſterſchaft angelegt und durchgebildet worden ſind.

Fig. 30.

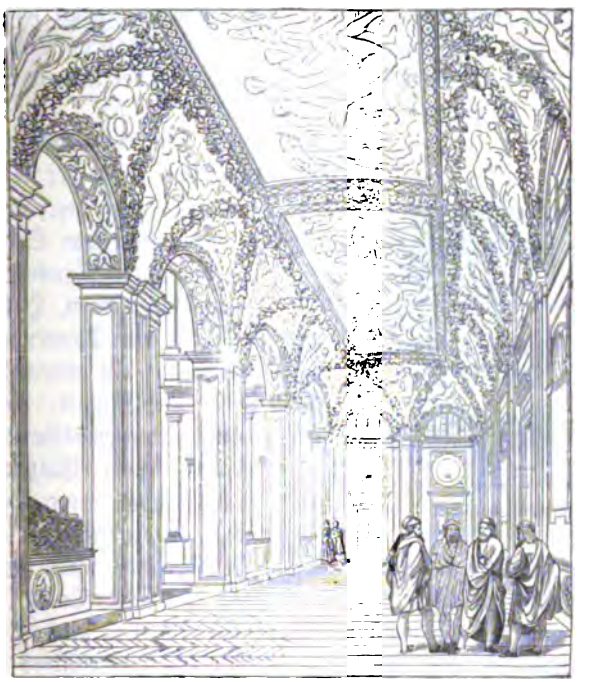
Buttress at Chartres.
(Nach Ferguſſon.)

Man mag nun die Tüchtigkeit und das Verdienſt der Renaiſſance-Architekten noch ſo hoch anſchlagen: in der techniſchen Durchbildung ſind ihnen die Meiſter der gotiſchen Bauten weit überlegen, zumal in der Geſchicklichkeit den Gewölbbau zu benutzen. Die Italiener des fünfzehnten und ſechszehnten Jahrhunderts beachten gar nicht die Fortſchritte, welche die Baukunſt gerade in dieſer Hinſicht gemacht; da ſie die Nachahmung der römiſchen Monumente als einzige Richtſchnur anerkennen, verwenden ſie auch nur die

Innere Ansicht der Peterskirche zu Rom.

von den Römern benutzten Gewölbe: die Kuppel, das Tonnengewölbe, das Kreuzgewölbe (Fig. 31). Wieder werden koloſſale Mauermaſſen als Widerlager erforderlich; wo man ſich dazu entſchließt, Strebepfeiler zu verwenden, werden dieſelben ins

Fig. 32.

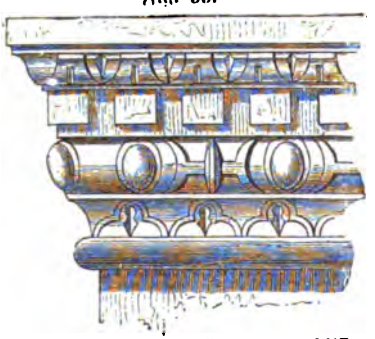


Loggia in der Villa Farneſina.

Innere der Kirche hineingezogen, um die Einheit der klaſſiſchen Façade nicht zu ſtören. Beſonderer Beliebtheit erfreute ſich das flache Tonnen- (Spiegel-)Gewölbe, weil es vorzüglich geeignet war, mit Deckengemälden geſchmückt zu werden (Sixtiniſche Kapelle, Loggia der Villa Farneſina zu Rom u. ſ. w. (Fig. 32). Sind

die Fenſter der ſo eingewölbten Räume ſo hoch, daß ſie noch in das Gewölbe ſelbſt einſchneiden, ſo werden ſie mit beſonderen dreieckigen Stichkappen (Lünetten) überwölbt und dieſe nun mit dem Hauptgewölbe verbunden. Die Kuppeln werden meiſt doppelt gewölbt, ſo daß in der äußeren Schutzkuppel die Fenſter ſich befinden; oft trägt ſie noch einen kleinen Tambour mit Kuppel, und durch dieſen Aufbau, die Laterne, ſtrömt wiederum Licht in den Bau hinein, welches dann mit dem Lichte der Schutzkuppel zuſammen durch eine im Scheitel der inneren Kuppel angebrachte Öffnung in dieſe hineinfällt (Fig. 5).

Fig. 33.



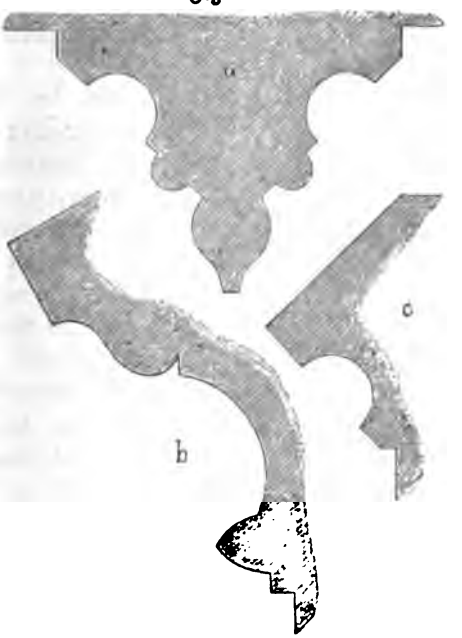
Dom zu Speyer, Kranzgeſims am Querſchiff. (Nach Kugler.)

In dem Grundriß werden die Gewölbe in der Art eingezeichnet, daß zwei an den gegenüberliegenden Seiten eines viereckigen Raumes punktierte Bogenlinien, Halbkreiſe u. ſ. w. ein Tonnengewölbe bezeichnen, ein einpunktierter Kreis die Kuppel: Kreuzgewölbe, Sterngewölbe u. ſ. w. werden durch Einzeichnung der Richtung ihrer Gewölbgrate angedeutet.

Es iſt aber nicht ausreichend ein Gebäude ſchön und anſprechend zu errichten: man muß auch für ſeine Dauer Sorge tragen, und dies geſchieht beſonders dadurch, daß man es gegen Feuchtigkeit ſchützt. Die Architekten des Mittelalters haben deshalb mit großer Geſchicklichkeit für den ſchnellen Abfluß des Regens und des Schneewaſſers geſorgt. Damit die Feuchtigkeit nicht an den Mauern hinunterlaufe, ſind die vorſpringenden Geſimſe angelegt, die abgeſehen von dieſer praktiſchen Bedeutung auch die Aufgabe haben, die horizontale Gliederung des Gebäudes hervorzuheben. Die Geſimſe der alten klaſſiſchen Architektur zeichnen durch weite Ausladung und daher treffliche Schatten-

wirkung, ſowie durch weiche und anmutige Formen ſich aus; die romaniſchen und gotiſchen ſind weniger fein durchgebildet (Fig. 33), die letzteren ſogar mit geringer Ausladung, aber durch energiſche Unterſchneidung doch nicht der Wirkung ermangelnd. Wir unterſcheiden Fußgeſimſe, welche den Übergang des Unterbaues (d r

Fig. 34.



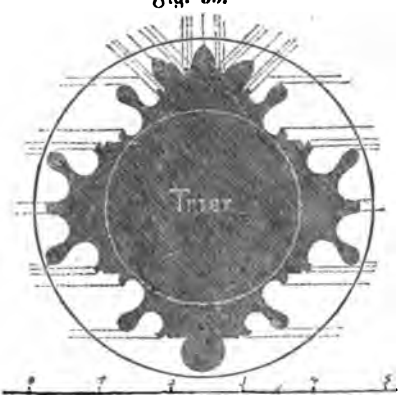
Profile von Geſimſen und Gewölbrippen. (Nach Roſengarten.)

Plinthe) und der Mauer vermitteln, Gurtgeſimſe, die die Trennung der einzelnen Etagen zu markieren haben, Kranzgeſimſe endlich, welche den Abſchluß des Gebäudes nach oben bilden. Der ſenkrechte Durchſchnitt des Geſimſes (das Profil) läßt ſeine Gliederung im einzelnen genau erkennen (Fig. 34, 35).

Die Bedachung hat endlich den Zweck, Regen und Schnee

möglichſt ſchnell von dem Gebäude zu entfernen; je mehr ein Land Schneefällen ausgeſetzt, deſto ſteiler wird man die Neigung der Dächer anlegen, während in Gegenden, welche nur vom Regen getroffen werden, eine leichte Schräge genügt, das Waſſer zum Abfluß zu bringen. Iſt das Dach nur nach einer Seite hin geneigt, ſo heißt es Pultdach; ſind zwei Flächen desſelben geneigt und berühren ſich in der Firſtlinie, ſo ſpricht man von einem Satteldach. So braucht man die Walmdächer, Manſardendächer, Zeltdächer u. ſ. w.

Fig. 35.

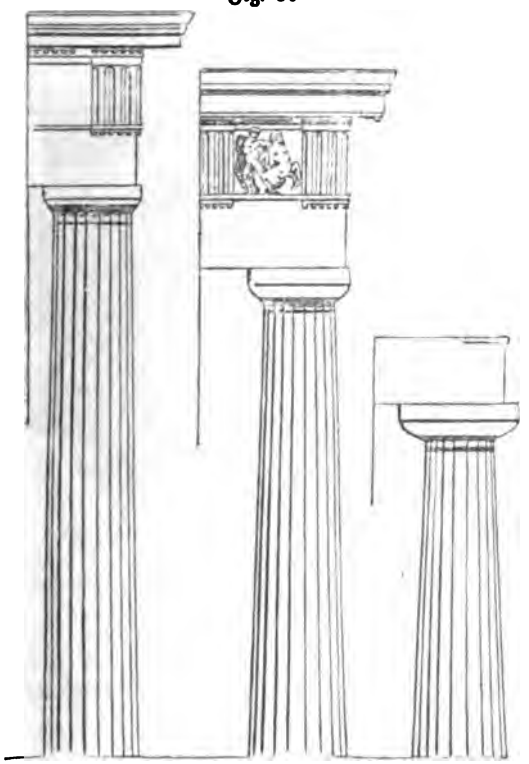


Dienſt-, Bogen- und Rippenprofile über den Säulen der Liebfrauenkirche zu Trier.
(Nach Kugler.)

Bei den Abmeſſungen der Verhältniſſe der Bauteile untereinander, bedienten ſich die Baumeiſter beſtimmter Regeln. Vitruv hat uns die Zahlenproportionen mitgeteilt, nach denen die römiſchen Baumeiſter ihre Säulen, Gebälke, Geſimſe konſtruierten; doch ſcheint es einmal, nach den Denkmälern zu urteilen (Fig. 36), für Griechenland einen ſo beſchränkten Kanon nicht gegeben zu haben, dann aber iſt es auch immerhin glaublich, daß man durch geometriſche Konſtruktion, nicht durch Feſthalten bloßer Maßzahlen die Dimenſionen der Gebäude und ihrer Bauteile ermittelt hat. Jedenfalls hat das Mittelalter ſolche geometriſche Konſtruktionen gehabt. Ob die Architekten der romaniſchen Periode ſich ihrer bedienten, kann zweifelhaft ſein, aber ſicher wiſſen wir, daß die Baumeiſter des gotiſchen Stiles von ihnen Gebrauch machten. Rühren auch die Aufzeichnungen ſolcher Konſtruktionen, ſo weit wenigſtens ſie heute noch uns erhalten oder bekannt wurden, erſt

aus dem Ende des Mittelalters her, ſo werden wie doch aus ihnen weiter ſchließen können. Mir erſcheint es ganz und gar nicht unglaublich, daß die Meiſter nicht nur auf dieſe Art Mauerſtärken

Fig. 36.

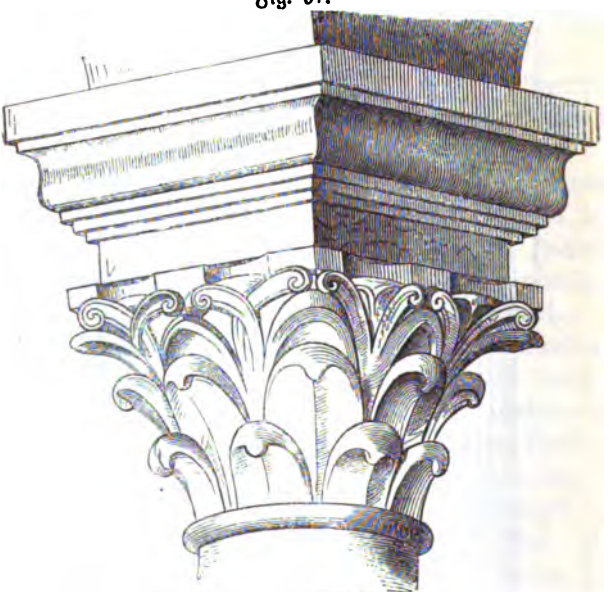


(Nach Fergusſon.)

feſtſtellten — das thuen ja die Maurer noch heute — daß ſie mit Zirkelſchlägen die meiſten Zieraten entwarfen, ſondern daß ſie auch, wenn gewiſſe Maße beſtimmt waren, aus dieſen vermochten den ganzen Bau in ſeinen Hauptdimenſionen mit Hülfe von beſtimmten

geometrischen Figurenkombinationen aufzufinden. Es würde dies zugleich erklären, warum durchschnittlich die Maßverhältnisse der gotischen Kirchen gut und ansprechend sind, da wir dann wüßten, daß selbst unbedeutende Steinmetzen eben jenem, von unbekannter Hand entworfenen Kanon ihren Erfolg verdanken.

Fig. 37.



Säulenkapitäl der Krypta an der Schloßkirche zu Quedlinburg.
(Nach Franz Kugler.)

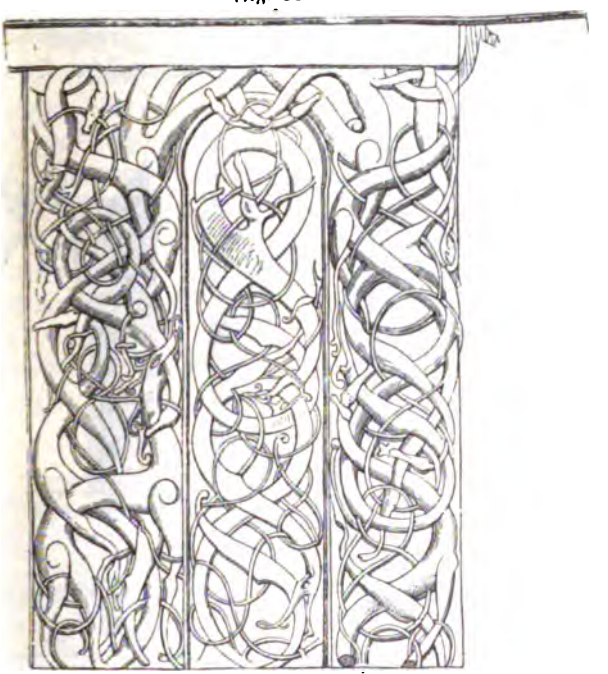
Das Notwendige eines Bauwerkes herzustellen, hatte der Meister der Konstruktion bedurft, dasselbe künstlerisch auszuschmücken ist Sache der

D. Ornamentik.

Wir verstehen unter Ornamentik den gesamten bildnerischen Schmuck eines architektonischen Werkes; ja streng genommen, sind selbst die Gesimse mit ihren Profilierungen ihr schon beizuzählen.

Dieſe Zieraten ſind entweder durch Skulptur oder durch Malerei, oft durch beide gemeinſam hergeſtellt; ihre Motive entnehmen ſie mit Vorliebe der Pflanzenwelt; ſeltener werden Tier- und Menſchengeſtalten benutzt. Die römiſchen Baumeiſter hatten vielfach von dem, ſchon von den griechiſchen Künſtlern verwendeten Akanthus-

Fig. 38

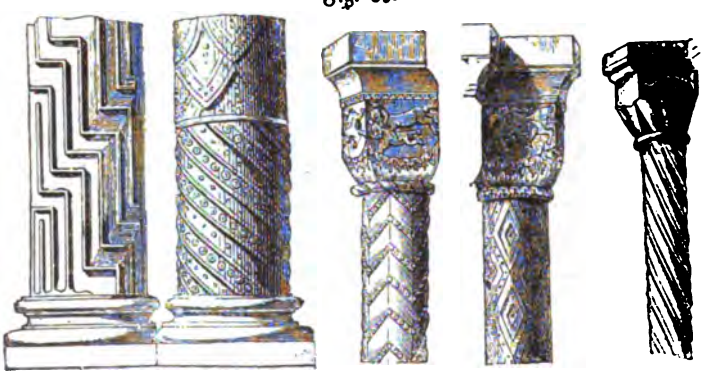


Portal der Kirche zu Urnes.
(Nach Franz Kugler.)

Blattwerk Gebrauch gemacht; die Architekten des romaniſchen Stiles ſuchten zunächſt dasſelbe ebenſo wie die anderen römiſchen Ornamentformen nachzubilden (Fig. 37); je weniger ihnen jedoch dieſe Muſter zur Nachahmung zugänglich waren, deſto mehr ſahen ſie ſich genötigt, nur im Allgemeinen jenen Formen zu

folgen, für die Detailbildung vielmehr ſolche Vorbilder zu wählen, die ihnen leichter zur Hand waren. So entnehmen ſie eine Menge Motive den nordiſchen Holzbauten (Fig. 38). Vor allem iſt die Sitte, die Säulenſchäfte mit tief eingeſchnittenen Ornamenten, Zickzackmuſtern u. ſ. w. zu verzieren (Fig. 39), wohl dieſem Einfluß zuzuſchreiben, ebenſo wie die beliebten Bandverzierungen, wohl auf ehedem aus farbigen aufgenagelten Lederſtreifen gebildete Zieraten zurückzuführen ſind; die facettierten Nagelköpfe ſind ja in den romaniſchen Ornamenten

Fig. 39.



Verzierte Säulenſtämme.
(Nach Roſengarten.)

noch recht wohl zu erkennen. Neben dieſen Entlehnungen aus einer altheimiſchen Holzarchitektur entnehmen dann die romaniſchen Baumeiſter der ſie umgebenden Pflanzenwelt eine Menge Motive, durch die ſie das fremdartige Akanthusblatt bald gänzlich verdrängen (Fig. 40). Wie geſchickt ſie dieſe heimiſchen Pflanzen für ihre Ornamentik zu ſtiliſieren verſtanden, hat Violet-le-Duc vortrefflich nachgewieſen. Dieſe Pflanzenornamentik iſt am vorzüglichſten von den Meiſtern der gotiſchen Periode ausgebildet worden (Fig. 41), die dann noch die aus geometriſchen Konſtruktionen hervorgegangenen ſogenannten Maßwerksverzie-

rungen anzuwenden pflegen (Fig. 42). Die mittelalterliche Ornamentik bedient ſich außerdem noch vielfach der Statuen und Reliefs, um dem Gebäude durch dieſen Schmuck eine höhere künſtleriſche Weihe zu geben. Alle Ornamente mittelalterlicher Architektur ſind urſprünglich bemalt; ſicher gilt dies von den im Innern des Gebäudes angewendeten Zieraten, wahrſcheinlich aber hat man auch die an den Façaden benutzten nicht ohne Färbung gelaſſen. Dieſe Polychromie trägt dazu bei, die Detailformen ſchärfer hervorzuheben. So ſind denn die Gliederungen der Geſimſe und Profile mit ungebrochenen Farben belebt: die vortretenden

Fig. 40.

Säulenkapitäl der Krypta an der Kirche zu Konradsburg.
(Nach Franz Kugler.)

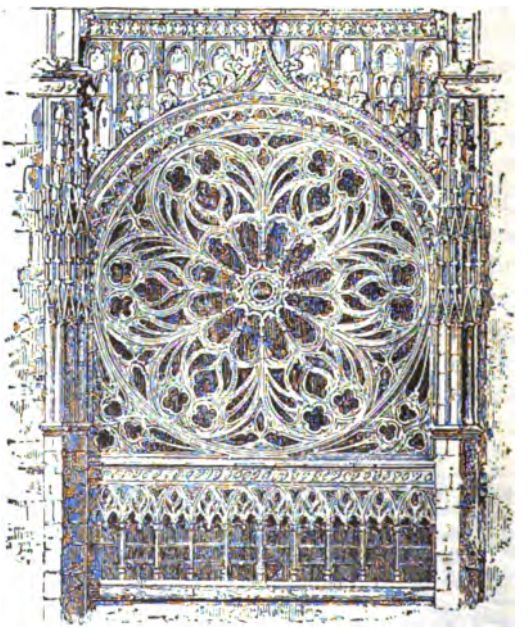
Fig. 41.

Ornament von Notre Dame in Paris.
(Nach Roſengarten.)

Glieder ſind gelb und rot, die zurücktretenden blau und grün gefärbt; die Vergoldung einzelner Teile trägt dazu bei, die

etwa gefährdete Farbenharmonie wieder herzuſtellen. Und ſo prangt denn ein ſolches Gebäude vom Fußboden bis zum Schlußſtein des Gewölbes im vollſten Farbenſchmuck; die Pflanzenverzierungen haben ihre natürliche Färbung und heben ſich von dem ſtumpfroten Tone des Untergrundes klar und deutlich ab;

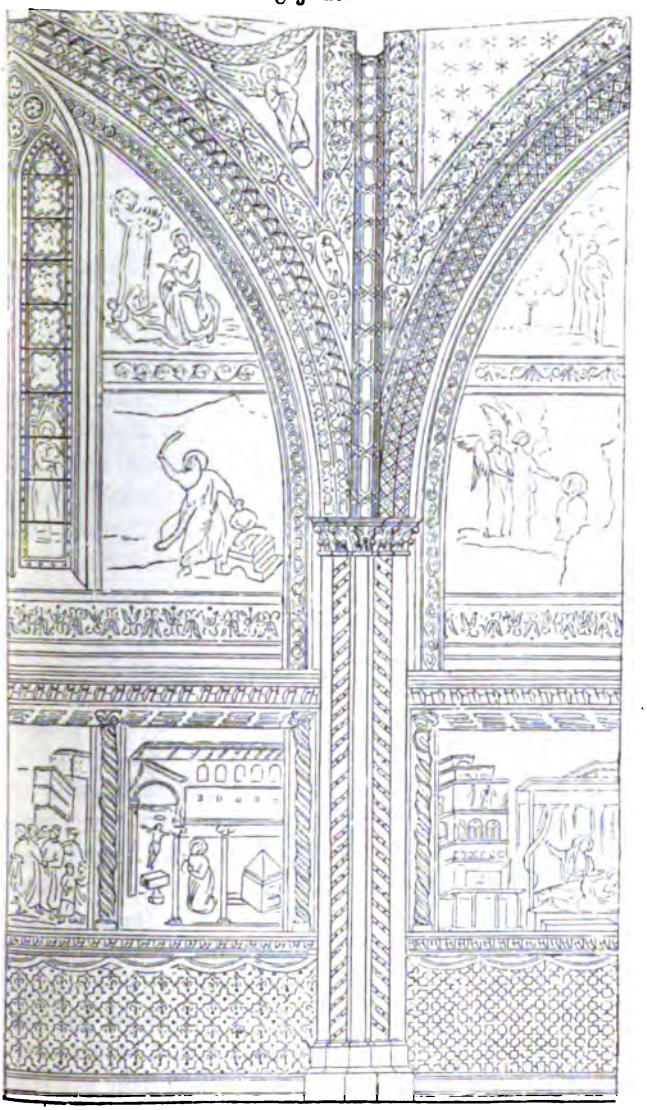
Fig. 42.



Fenſter von St. Queen zu Rouen.
(Nach Fergusſon.)

alle Figuren ſind bunt bemalt; die Flächen der Wände und der Gewölbe ſind mit flach gehaltenen Gemälden verziert, und in dieſen ſo reich und ſo entſchieden gefärbten Rahmen ſind dann die Glasgemälde eingeſetzt, die nun natürlich ganz anders wirken, als wenn ſie in einer modern weiß oder hellgrau getünchten Kirche verwendet ſind. (Fig. 43.) Die Mehrzahl der Kirchen

Fig. 43.



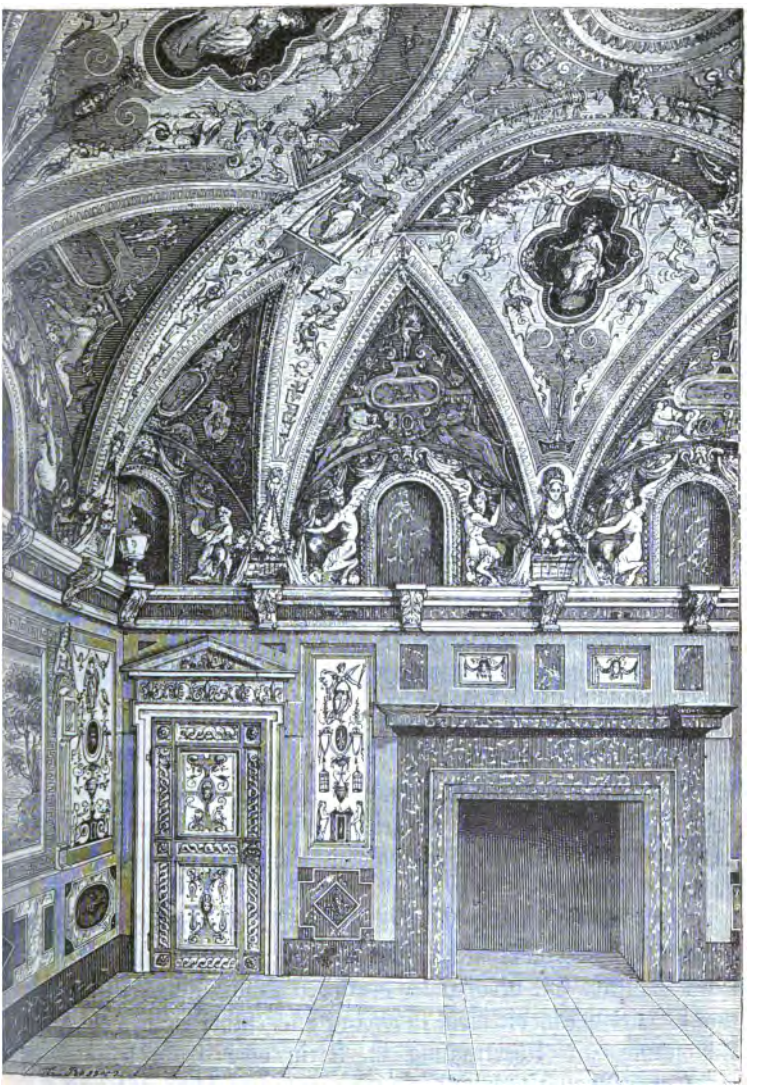
Verzierungsweise der Kirche San Francesco zu Assisi.
(Nach Rosengarten.)

iſt in den letzten Jahrhunderten ihrer Polychromie beraubt worden und ſo hat ſich das Publikum auch allmählig gewöhnt, die farbenreiche Dekoration nicht mehr zu vermiſſen. Wer ſich überzeugen will, wie ſchön trotz aller modernen Deklamationen eine ſolche ſtreng durchgeführte Bemalung wirkt, braucht nur in Köln die neu ausgeſchmückte Kirche St. Maria in Capitolio, in Marburg den Chor der Eliſabethkirche anzuſehen.

Die Ornamentik tritt zuerſt ſparſam auf; es koſtet den Meiſtern noch zu viel Mühe, ſie auszuführen. Je mehr die techniſche Übung fortſchreitet, deſto reicher wird der Ornamentenſchmuck, aber bei den romaniſchen Bauten des elften und zum Teil noch des zwölften Jahrhunderts ſehen wir dieſe Verzierungen oft noch aufs Geratewohl mit Willkür an paſſenden und unpaſſenden Stellen verwendet. Das Große, das Bedeutende der klaſſiſchen Periode des gotiſchen Stiles (13. Jahrh.) iſt, daß das Ornament genau der architektoniſchen Konſtruktion ſich anſchließt, nur der Zweck verfolgt, das konſtruktiv Nötige in möglichſt ſchöne Form zu kleiden. Dieſe knappe, aber ſtreng ſachgemäße Verwendung des Ornamentes wird ſchon im vierzehnten Jahrhundert mehr und mehr aufgegeben; um eine möglichſt prunkende Wirkung zu erzielen, wird der Reichtum der Verzierungen gehäuft; es tritt eine Überladung ein, die zumal in den ſpätgotiſchen Bauten Spaniens und auch Frankreichs ſo recht ſichtbar iſt. Auf dieſe Barock-Periode folgt dann in Deutſchland zumal im Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts eine Zeit der troſtloſeſten Nüchternheit; phantaſieloſe Meiſter quälen ſich noch etwas Originelles zu erfinden, aber die ſchöpferiſche Periode iſt vorüber: der gotiſche Stil iſt in das Stadium derſelben Impotenz getreten, wie der Zopfſtil, der den Verfall der Renaiſſancekunſt beendet.

Die italieniſchen Meiſter der Frührenaiſſance ſchließen ſich allerdings den römiſchen Muſtern an, ſie entlehnen denſelben aber nur das Grundthema, das ſie nun mit einer außerordentlichen Schöpferkraft und Schöpferluſt auf das geſchickteſte und reizvollſte variieren. Wenn man ihnen einen Vorwurf machen darf, ſo

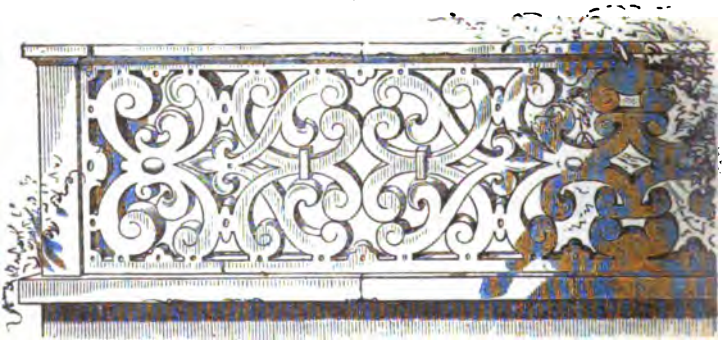
Fig. 44.



Badezimmer im Fuggerhause in Augsburg 1570.
(Kunsthistorische Bilderbogen.)

kann man ihnen nur das Zuviel verargen, daß ſie nicht Maß gehalten haben: die Façade der Certoſa bei Pavia zeigt eine gerade erdrückende Fülle der ſchönſten und zierlichſten Ornamentik, die in dieſer Maſſe gar nicht zur Geltung kommen, die aber trotz alledem von der künſtleriſchen Phantaſie des Meiſters das glänzendſte Zeugnis ablegen. Für die Innenräume behält auch die Renaiſſance zunächſt noch die Polychromie bei, und Bauten, wie etwa die Libreria des Doms zu Siena, die Stanzen und Loggien Raffaels im Vatican, die Prunkgemächer im Palazzo

Fig. 45.



Geländer einer Terraſſe in Stuttgart.
(Nach Lübke.)

Doria zu Genua, in Deutſchland das Badezimmer im Augsburger Fuggerhauſe (Fig. 44) zeigen, wie ſchön die farbige Dekoration mit den bunten Wandmalereien ein harmoniſches Ganzes zu bilden vermag.

Auf die Geſtaltung der deutſchen Renaiſſance-Ornamentik gewannen die Goldſchmiede einen verhängnisvollen und verderblichen Einfluß. Sie verbreiteten durch den Kupferſtich Erfindungen von Verzierungen, die wohl in Metall ausgeführt werden konnten, ſich jedoch zur Übertragung in Stein oder Holz keineswegs eigneten. Phantaſtiſch ausgeſchnittene Blechſtücke, an den Rändern aufgerollt, werden mit ähnlichen Zierſtücken durchflochten,

mit Nägeln aufgenietet, mit aufgelöteten Maskarons u. ſ. w. dekoriert (Fig. 45, 46, 47), — das alles mag an einem Goldſchmiedewerke allenfalls leidlich ſich ausnehmen — und das iſt auch nicht einmal immer der Fall — aber aus Stein gehauen ſieht es geradezu widerſinnig aus. So ſchön und nachahmenswert die Ornamentik der italieniſchen Frührenaiſſance, ſo wenig ſagt trotz aller Vergötterung, die heute gerade der Formengebung der deutſchen Renaiſſance geſpendet wird, dieſelbe dem beſſeren Geſchmacke zu. Dieſes Schönthun mit der deutſchen Renaiſſance iſt eine Modekrankheit, die hoffentlich in unſerer ſchnelllebenden Zeit nicht gar zu lange Dauer haben wird.

Fig. 46.

Vom Friedrichsbau in Heidelberg.
(Nach Lübke.)

Die phantaſievolle Behandlung des Ornamentes wird ſchon von den Meiſtern der Hochrenaiſſance eingeſchränkt. Mehr und mehr begnügt man ſich mit ſtrikter Nachahmung römiſcher Vorbilder. Da dieſe ſo hoch gehaltenen Muſter der Farbe ermangeln, ſo läßt man die Bemalung allmählich fallen, begnügt ſich mit farbigen Marmorarten, mit Stucco lustro, mit maſſenhaften Vergoldungen noch eine leidlich maleriſche Wirkung hervorzubringen (Fig. 48). Die Malerei hat Decken und Wände zu verzieren; aber ſie findet nicht mehr den farbenſatten Rahmen, in den ſie ihre Schöpfungen einordnen kann. Gegen die einfarbigen Wände erſcheinen die Gemälde oft wie Farbenflecke. Unbekümmert um die architektoniſche Wirkung geht die Malerei vor und zerſtört ſo die Harmonie des Geſamteffektes. Die zum

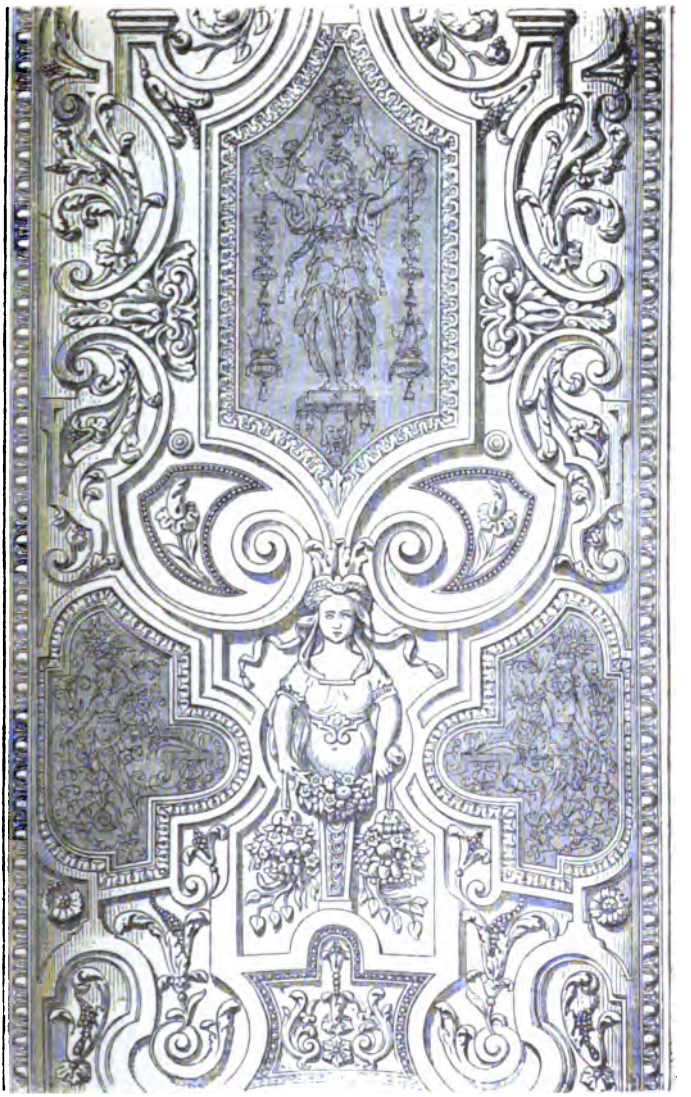
Schmucke verwendete Skulptur bleibt frostig, einmal, weil ihre Schöpfungen, Reminiscenzen antiker Kunstwerke, nicht mehr ansprechen, dann aber auch, weil sie absolut farblos geboten

Fig. 47.

Von einem Privathaus in Nürnberg.
(Nach Lübke.)

werden. Im vorigen Jahrhundert hatte sich geradezu das Dogma ausgebildet, daß der Farbenschmuck an Skulpturwerken, aber nicht minder auch an Denkmalen der Baukunst absolut verwerflich sei, seine Anwendung nur in Zeiten der

Fig. 48.



Barock-Ornament.
(Kunsthistorische Bilderbogen.)

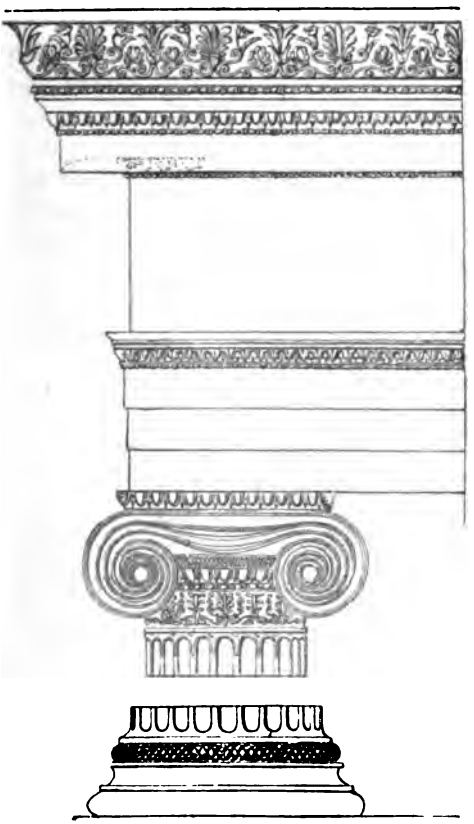
Barbarei oder des noch nicht geläuterten Kunstgeschmackes stattgefunden habe. Demgemäß erlaubte man sich nur Weiß, höchstens, daß man ein bescheidenes Goldrändchen noch gestattete. Gegen diese Einfarbigkeit tritt schon Schinkel auf: das Beispiel der Pompejanischen Architekturen hatte doch allmählich die Theoretiker belehrt, daß auch im Altertume von der Farbe ein ganz ausgiebiger Gebrauch gemacht wurde. Sie trösteten sich damit, daß dann jedenfalls die Griechen so barbarische Mittel nicht angewendet, und als in Sicilien, später selbst in Athen die Beweise für die ehemalige Polychromie der griechischen Bauwerke gefunden wurden, als die Anwendung der Farben auch für Denkmäler der Skulptur nachgewiesen werden konnte, da hat es einen langen und schweren Kampf gekostet, die Anhänger der alten Schule zu überzeugen und zu bekehren.

E. Baustile.

Über die verschiedenen Baustile, ihre Entstehung und Geschichte zu handeln, ist Sache der kunstgeschichtlichen Darstellung; hier genügen einige kurze Andeutungen. Unter Baustil versteht man die charakteristische Form, welche in Anlage und Ornamentik in verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern den Denkmälern der Architektur eigentümlich ist und deren Kenntnis uns in den Stand setzt, Herkunft und Entstehungszeit des Monumentes mit leidlicher Sicherheit zu bestimmen. Die Griechen haben zwei Baustile ausgebildet, den älteren dorischen und später (s. Fig. 34) den ionischen (Fig. 49). Als Hauptrepräsentant jenes kann der Parthenon, als Beispiel dieses das Erechtheion auf der Burg zu Athen dienen. Im Gegensatz zu den anderen Stilformen verdrängt hier nicht eine die andere; vielmehr werden beide gleichzeitig, sogar an einem Monumente (z. B. am Apollo-Tempel zu Bassae) verwendet. Später wird noch die korinthische

Säulenordnung ausgebildet (choragiſches Monument des Lyſikrates zu Athen), welche ſich den ſchon vorhandenen Stilen anſchließt

Fig. 49.

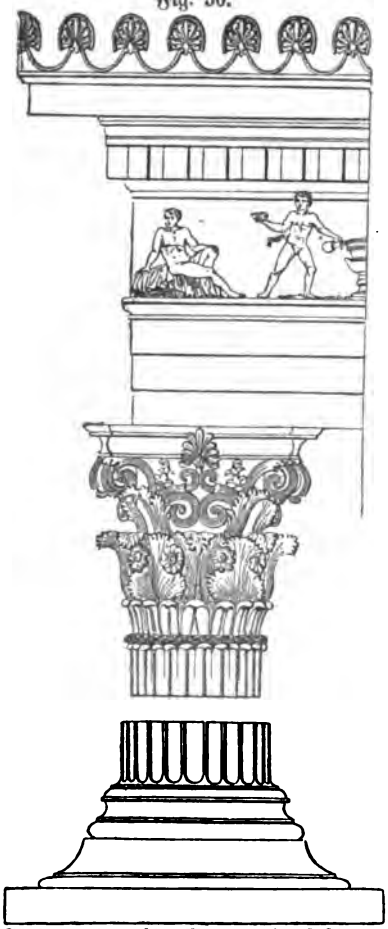


Joniſche Säule des Erechtheion zu Athen.
(Nach Fergusſon.)

(Fig. 50). Die Römer nehmen dieſe drei Stilgattungen an und benutzen dieſelben, indem ſie ſie ihren Zwecken entſprechend umgeſtalten. Aus der doriſchen Säulenordnung bildet ſie die ſogenannte

OF THE
UNIVERSITY

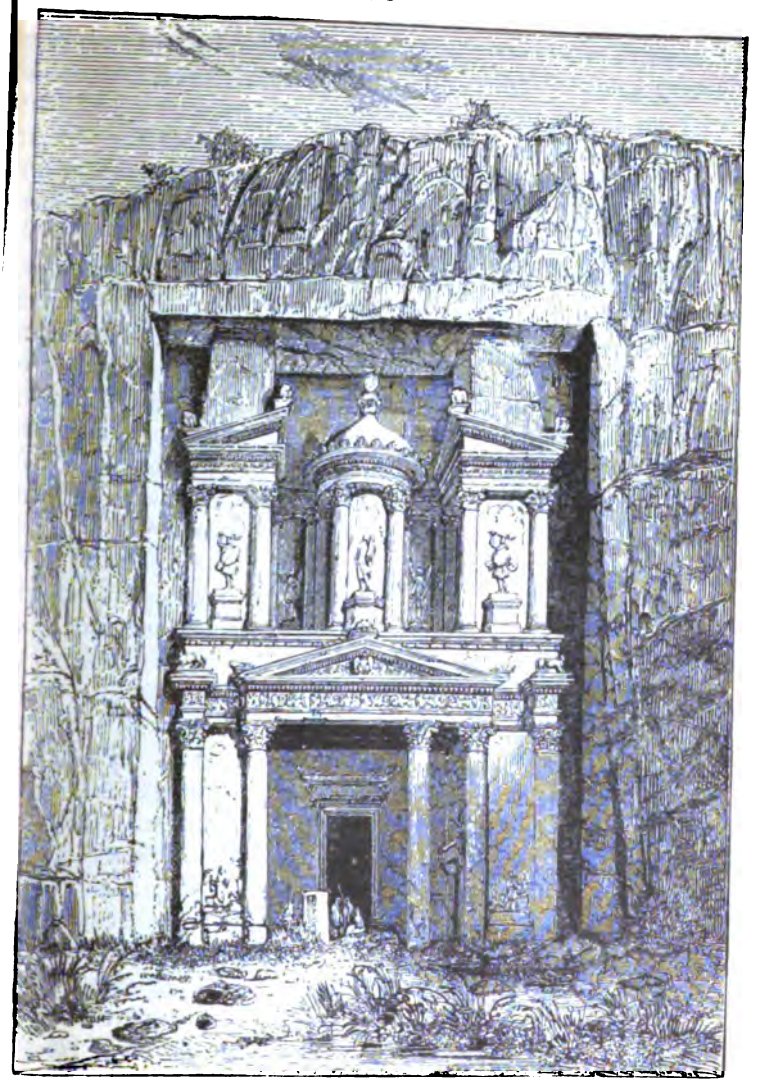
Fig. 50.



Säule vom choragiſchen Monument des Lyſikrates (Nach Fergusſon.)

toskaniſche heraus; das ſchon an ſich ſo reiche und prächtige korinthiſche Säulen-Kapitell ſuchen ſie durch Verſchmelzung mit dem joniſchen prunkvoller zu geſtalten: ſo entſteht die Compoſita-Ordnung. Die Geſimſe erhalten eine größere Ausladung als die griechiſchen und werden mit Ornamenten ſelbſt an den Teilen überdeckt, welche die Griechen mit gutem Grunde glatt gehalten hatten (Triumphbogen des Titus). Endlich verſuchen ſie die Bogenarchitektur und den Gewölbebau mit den griechiſchen Säulenformen zu verbinden. Iſt die römiſche Architektur von Anfang an beſtrebt, auf eine pomphafte Wirkung hinzuarbeiten, ſo zeigen die Bauten der Spätzeit ſchon eine Formenwillkür, die an die Barockarchitektur des 17. Jahrhunderts erinnert (Diokletianspalaſt zu Spalato, Monumente zu Palmyra, Heliopolis, Petra) (Fig. 51). Die Baumeiſter der chriſtlichen Kirche überkommen die ſo veränderten ſpätrömiſchen Formenelemente und bilden dieſelben mit immer größerer Unbeholfenheit nach (Fig. 52), verwenden, wenn die Gelegenheit vorhanden, auch gern fertige, den in Trümmern

Fig. 51.



Felsgrab in Petra.
(Nach James Fergusson.)

fallenden Tempeln entnommene Bauteile, indem sie dieselben gut und schlecht zusammensetzen, mit eigener Kunstarbeit verbinden und so etwa an die gleichzeitige Centonendichtung erinnern. Im Orient tritt die Entwickelung des Kuppelbaues als ein neues Formelement auf und giebt damit der byzantinischen Kunst ein eigentümliches Gepräge (Hagia Sophia zu Konstantinopel Fig. 53, 54). Von dieser byzantinischen Architektur gehen dann aus die armenische und russische Baukunst (Fig. 55), kurz, alle die Formen derselben, die von den griechisch-katholischen Christen für ihre Kirchenbauten ausgebildet werden. Zugleich entlehnen die Mohammedaner den Byzantinern ihre Muster, die sie aber in eigentümlich prächtiger Art für ihre Zwecke umgestalteten (Fig. 56). Schlichter sind die Denkmäler derselben Periode im Abendlande beschaffen (San Paolo Fuori le Mura bei Rom Fig. 57). Wir bezeichnen sie gewöhnlich mit dem Namen altchristliche Monumente. Der sogenannte romanische Stil, dessen zu gedenken sich schon öfter Gelegenheit geboten hat (Fig. 58), entwickelt sich etwa im zehnten Jahrhundert, und wird in Frankreich um die Mitte des zwölften, in den anderen römisch-katholischen Ländern in den ersten Dezennien des dreizehnten von dem französisch-gotischen Stil verdrängt. Als Muster des deutsch-romanischen Stiles können die Dome von Mainz, Trier (Fig. 59), Speier, Worms, Limburg an der Lahn, Bamberg angesehen werden. Der gotische Stil (Fig. 60, 61), der durch französische und später durch deutsche Architekten auch in England, Spanien und Italien (Fig. 62, 63) eingeführt wird, behauptet in dem letztgenannten Lande seine Herrschaft bis zum Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts (circa 1420), bis die neue Kunstform der Renaissance ihn ersetzt. Diese italienische Bau-

Fig. 52.

Kapitell zu Parenzo.
(Nach Fergusson.)

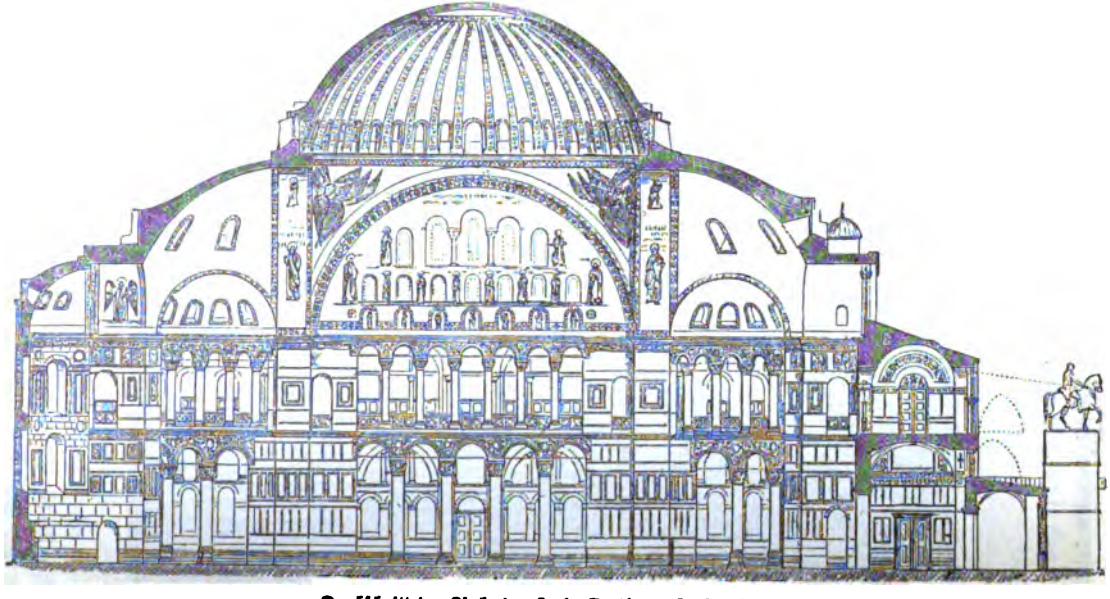
weise tritt an die Stelle des gotiſchen Stiles in Frankreich und Deutſchland ſchon in den erſten Jahrzehnten des ſechzehnten

Fig. 53.

Innere Anſicht der Sophienkirche zu Konſtantinopel.

Jahrhunderts, während England noch faſt ein Jahrhundert länger an dem gotiſchen Bauſtil feſthält. Die italieniſche Re-

Fig. 54.



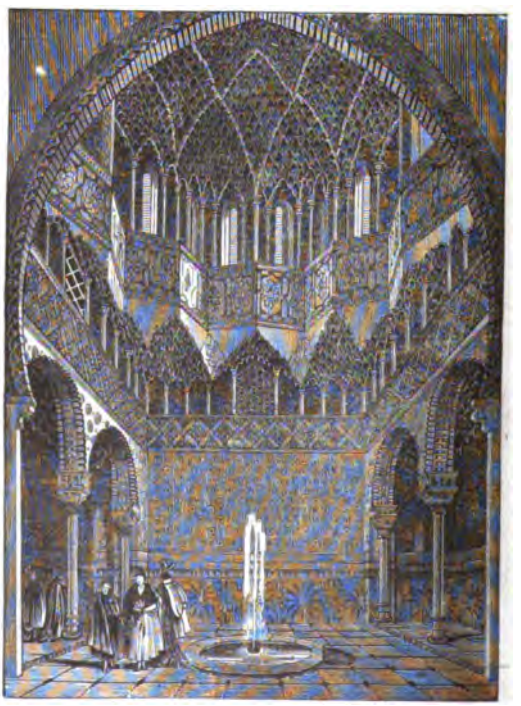
Durchschnitt der Kirche der Hagia Sophia zu Konstantinopel.
(Nach Fergusson.)

Fig. 55.

Kirche Wassili Blagennoi zu Moskau.
(Nach Roskoschny.)

naiſſance hat verſchiedene Entwickelungsſtadien aufzuweiſen: bis zum Jahre 1500 rechnet man die Periode der **Frührenaiſſance**, deren Hauptvertreter die Baumeiſter Filippo Brunnelesco (Kuppel von S. Maria del Fiore, Palazzo Pitti zu Florenz), Leo

Fig. 56.



Abenceragenhalle im Alhambra zu Granada.

Battiſta Alberti (S. Francesca zu Rimini), Michelozzo Michelozzi u. a. ſind. Die Zeit der **Hochrenaiſſance** dauert etwa achtzig Jahre und wird durch Bramante (Fig. 64), Antonio und Giuliano de San Gallo, Michelangelo Buonarotti, Andrea Palladio

u. ſ. w. repräſentiert. 1580 beginnt dann der ſogenannte Barockſtil (baroque=ſchiefrund, zunächſt von unregelmäßigen Perlen gebraucht). Hatte die Frührenaiſſance ſich durch die verſchwenderiſche Fülle ſchönſter Ornamente ausgezeichnet, die Hochrenaiſſance ein Maßhalten des Zierat zum Geſetze gemacht, ſo erſcheint jetzt wieder eine Zeit, welche ſich gegen jene ſtrenge Ge-

Fig. 57.

Innere Anſicht von S. Paolo fuori le mura bei Rom.
(Nach James Ferguſſon.)

ſetzmäßigkeit auflehnt und die äußerſte Willkür nicht allein als erlaubt, ſondern als einzig ſchön und originell anſieht. Die beiden bekannteſten Vertreter dieſer Kunſtrichtung ſind Lorenzo Bernini (1590—1680; er baut die Kolonnaden des Petersplatzes zu Rom Fig. 65) und Francesco Borromini (1599—1657). Als Muſter der italieniſchen Barockkunſt mag ein von Andrea Pozzo entworfener Altar dienen (Fig. 66). Als letzter Vertreter

einer zwar auch auf große malerische Wirkung berechneten, im übrigen aber noch maßhaltenden Architektur wäre der Baumeister des Schlosses zu Caserta, Luigi Vanvitelli (1700—1773), zu nennen.

Die Blütezeit der deutschen Renaissance (Fig. 67) dauert bis zum Beginn des dreißigjährigen Krieges. Unter den zahl-

Fig. 58.

Bartholomäuskapelle zu Paderborn.
(Nach Kugler.)

losen Denkmälern sei an das Heidelberger Schloß erinnert. Nach dem dreißigjährigen Kriege gewinnt für den Kirchenbau jener italienische Barockstil, den wir auch als Jesuitenstil bezeichnen, die Oberhand. Eine reinere Form desselben bahnt in seinen Architekturen der große Andreas Schlüter an (1664—1714), dessen Bau am Berliner Schlosse sich als das Werk eines der bedeutendsten Baukünstler erweist (Fig. 68). Ähnliche monumentale Wirkung

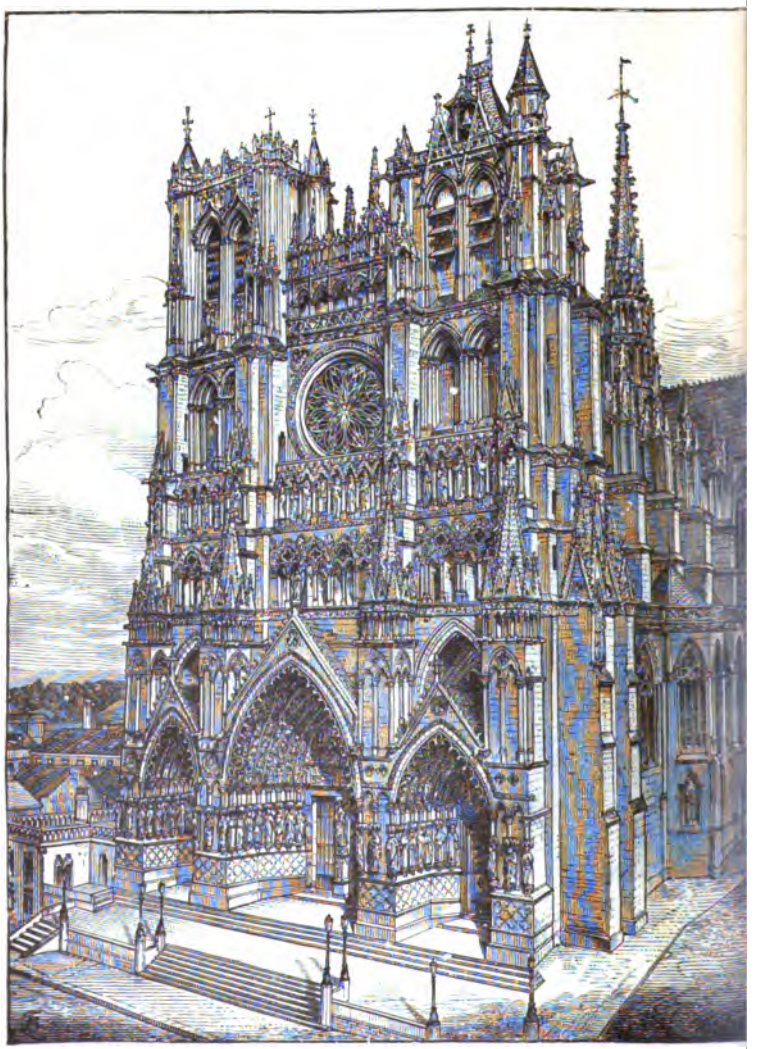
erſtrebt Johann Bernhard Fiſcher von Erlach (1650—1724), während der kokett ſpielende Charakter der Barockſtiles vorzüglich

Fig. 59.

Der Dom von Trier.

durch Daniel Pöppelmann († 1734. — Zwinger zu Dresden, Fig. 69) und Balthaſar Neumann (1687—1753. — Schloß zu Würzburg und zu Bruchſal) repräſentiert wird.

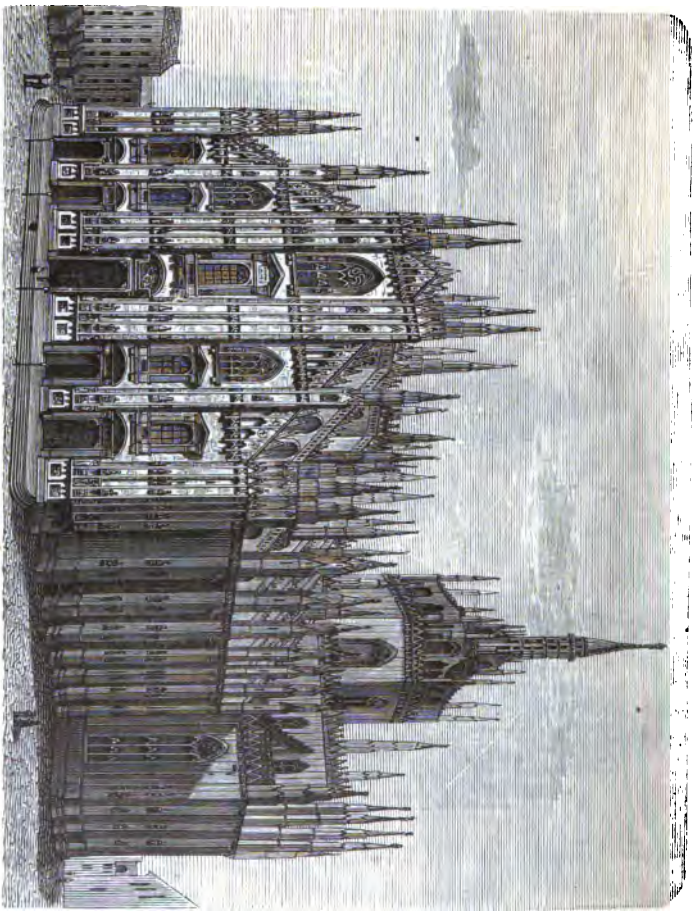
Fig. 60.



Kathedrale zu Amiens.

Der Kölner Dom nach seiner Vollendung.

In England hat, wie bemerkt, erſt im ſiebzehnten Jahrhundert die Renaiſſance Eingang gefunden. Der erſte bedeutende

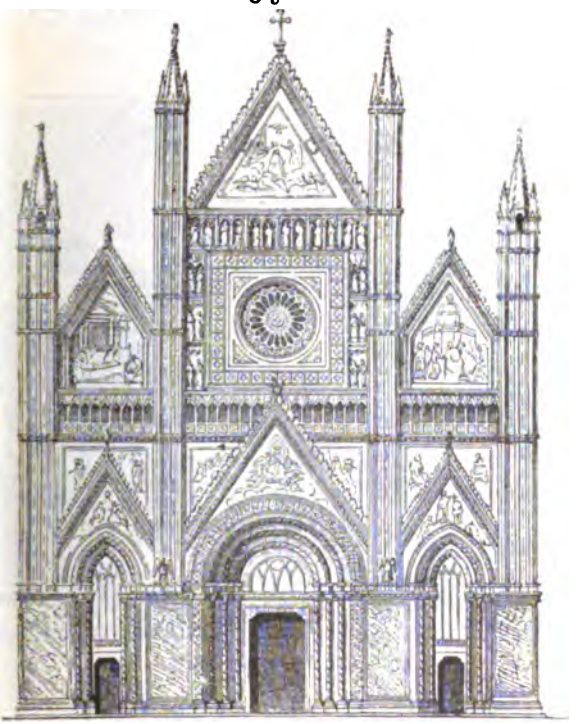


Der Dom von Mailand.

Meiſter iſt Inigo Jones (1572—1652), ihr geſchickteſter Vertreter Sir Chriſtopher Wren (1632—1723), der Erbauer der Paulskirche zu London.

In Spanien wird die Periode der Hochrenaiſſance nach Juan de Herrera (geb. um 1530), der Juan de Toledo als Baumeiſter des Eskurials (Fig. 70) folgte, die Barockzeit nach José Churriguera († 1724) benannt. Die Frührenaiſſance in Frankreich (Fig. 71) hat

Fig. 63.

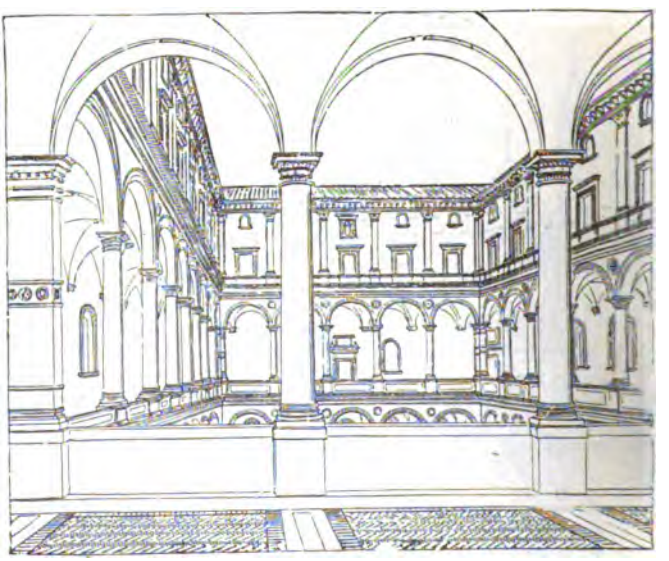


Façade des Domes zu Orvieto.
(Nach Roſengarten.)

unter Ludwig XII. und Franz I. bis auf Heinrich IV. eine ganze Reihe vortrefflicher Architekten aufzuweiſen; ich nenne nur Pierre Lescot, 1510—78 (Louvre, Fig. 72 u. 73) und Philibert de l'Orme, 1515—70 (Tuilerien, Fig. 74). Der Barockſtil unter Ludwig XIV.

wird repräſentiert durch Claude Perault (1613—88), durch Louis Leveau (1612—1670) und Jules Hardouin Manſart (1646—1708), die Erbauer des Schloſſes zu Verſailles (Fig. 75, 76); der Letztere iſt auch der Architekt des Invalidendomes (Fig. 77). Nach dem Tode Ludwigs XIV., deſſen Bauten, was man auch an ihnen mit Recht oder mit Unrecht ausſetzen will, immer doch nicht

Fig. 64.



Der Hof im Palaſte der Cancellaria zu Rom
von Bramante

einer großen impoſanten Wirkung entbehrt hatten, tritt die Rococo-Architektur hervor, jene Bauform, die auf das Zierliche, Graziöſe, ja auf das Gezierte vor allem der Innenräume den Hauptwert legt. Vollendet wurde dieſe unnatürliche, aber immer originelle Kunſtrichtung durch das Genre rocaille, welches, von Gilles-Marie Oppenord (1622—1742) erfunden, zumal auf dem Gebiete der Kleinkunſt allgemeinen Beifall und Nachahmung ſich errang; es

gleicht einer an ſich durchaus unbedeutenden Äußerung, die aber durch pikante Form mehr erſcheint und deshalb für bedeutender angenommen wird, als ſie dies in der That iſt (Fig. 78, 79).

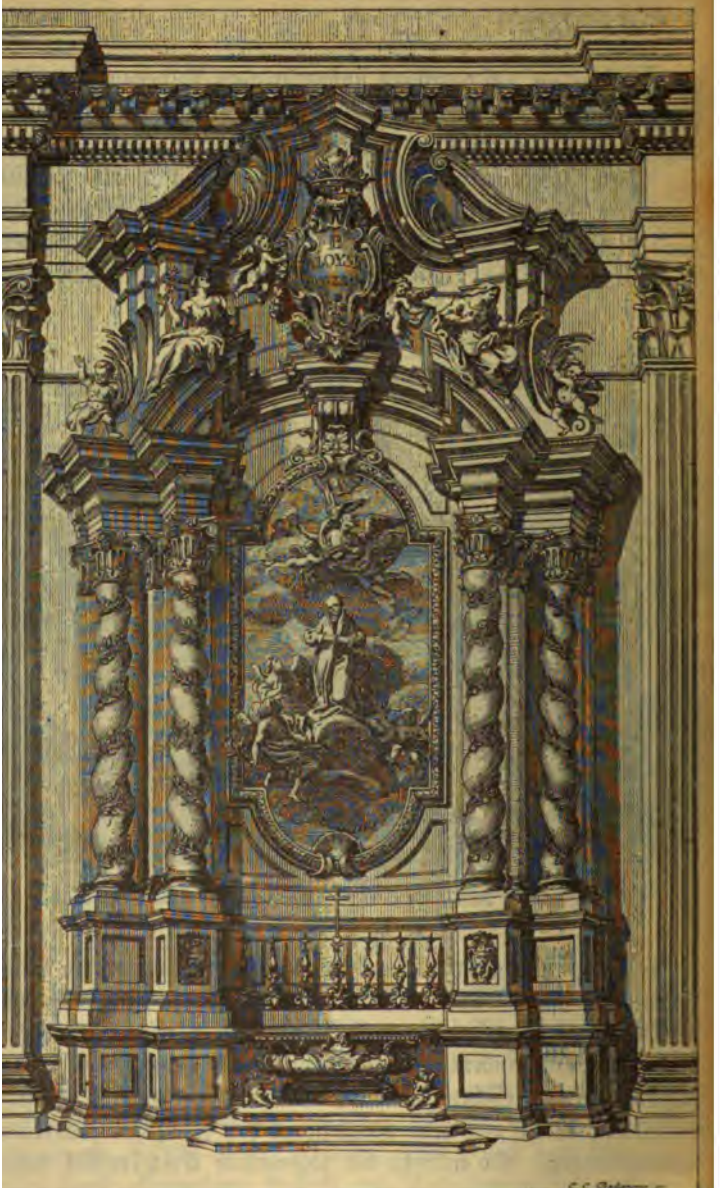
Dieſe Rococo-Architektur, die wir gewöhnlich als Zopfſtil bezeichnen, begegnet nun in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einer Oppoſition, welche die Schlichtheit und Einfachheit wirklich klaſſiſcher Denkmäler der ausſchweifenden Phantaſie,

Fig. 65.

Äußere Anſicht der Peterskirche ſamt der davor befindlichen Doppelkolonnade, letztere von Lorenzo Ghiberti.

die ſo lange einzig und allein die Künſtler inſpiriert zu haben ſchien, gegenüberſtellte. Die Franzoſen kehren zum Studium der römiſchen Denkmäler zurück und ſuchen mit Hilfe der in Pompeji vorgefundenen Formen und auf Grund der in den ſogenannten etruriſchen Vaſen-Malereien dargeſtellten kunſtgewerblichen Werke eine neue Renaiſſance des römiſchen Altertums herbeizuführen. So entſteht der ſogenannte Empireſtil, deſſen

Fig. 66.



Altar des h. Aloysius Gonzaga in der Jesu-Kirche zu Rom.
(Nach Pozzo.)

Vertreter Charles Percier (1764—1838) (Fig. 80) und Pierre François Léonard Fontaine (1762—1853) sind.

In Deutschland hatte man sich an den neu entdeckten oder wenigstens zum ersten Male veröffentlichten Werken echt

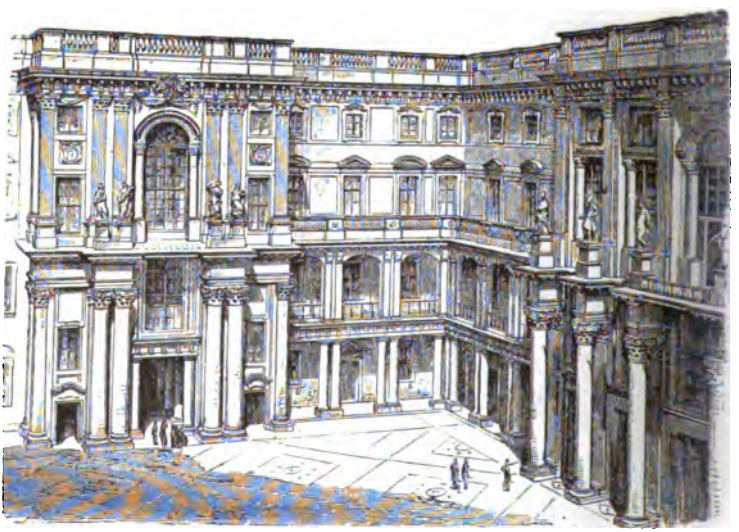
Fig. 67.

Peller-Haus in Nürnberg.

griechischer Architektur zu bilden gesucht. James Stuart († 1788) und Nicholas Revett (1721—1804) waren 1751—55 in Griechenland gewesen und hatten die Bauwerke Athens sorgfältig gemessen und gezeichnet, dann 1762—94 The anti-

quities of Athens herausgegeben. Revett nahm dann noch an der Herausgabe der Jonian Antiquities (1769–1797) Teil. Durch dieſe Publikationen waren die erſten wirklich helleniſchen Monumente bekannt gemacht worden, und ihre Schönheit, Schlichtheit und Größe erregte überall die größte Bewunderung, zumal in Deutſchland, wo Karl Friedrich Schinkel (1781—1841)

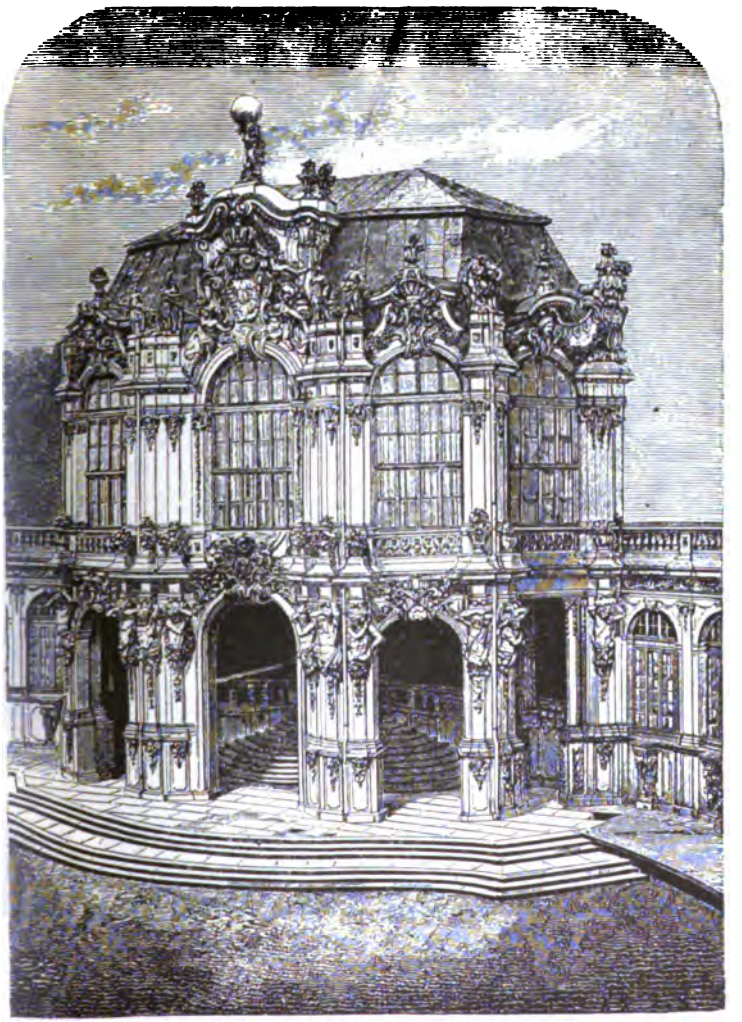
Fig. 68.



Hof des K. Schloſſes in Berlin.
(Kunſthiſtoriſcher Bilderbogen.)

ſich erfolgreich bemühte, eine Erneuerung der Baukunſt auf Grund der griechiſchen Vorbilder herbeizuführen, ein Verſuch, der ſolange gelingen konnte, als die Muſter der griechiſchen Monumente Anhaltepunkte gewährten, der aber immer gewagt erſchien, ſobald der Architekt, auf eigene Erfindung angewieſen, ſeine Ideen in die von den Griechen entlehnten Formen zu kleiden gezwungen war. Muſter dieſer Kunſtrichtung ſind das Schau-

Fig. 69.



Der westliche Pavillon des Dresdener Zwinger.
(Kunsthistorischer Bilderbogen.)

ſpielhaus (Fig 81) und das neue Muſeum zu Berlin. Allein Schinkel ſelbſt konnte dieſen von ihm am glänzendſten vertretenen Stil nicht zur ausſchließlichen Geltung bringen; er auch mußte der

Fig. 70.

Das Eskurialkloſter.

romantiſchen Zeitrichtung, welche eine künſtleriſche Erneuerung des Mittelalters anſtrebte, nachgeben und im gotiſchen Stile ſich verſuchen (Werderſche Kirche in Berlin). Schon in den

letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts war man auf die lange vernachlässigten Denkmäler der deutschen Dichtkunst aus der

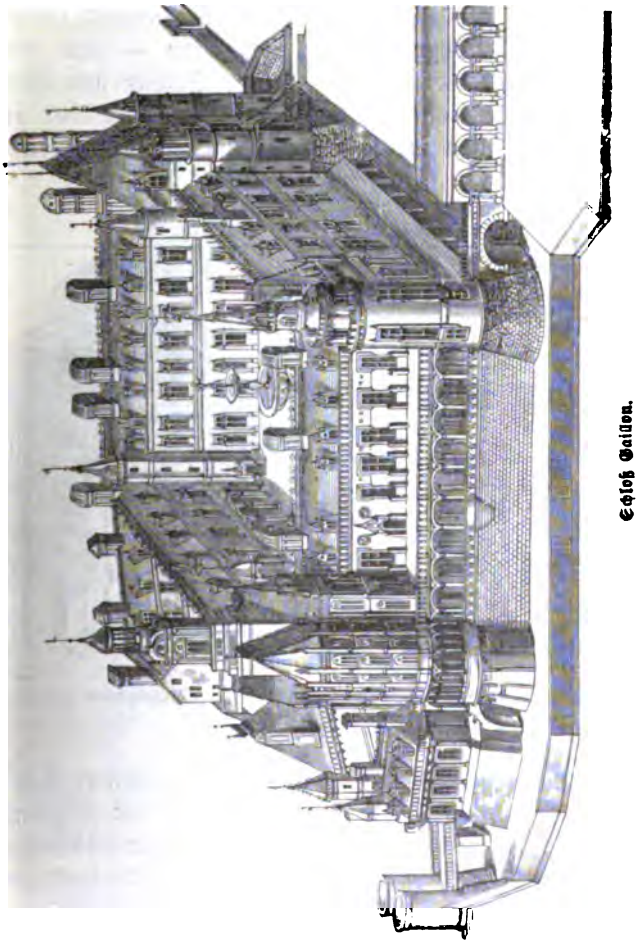
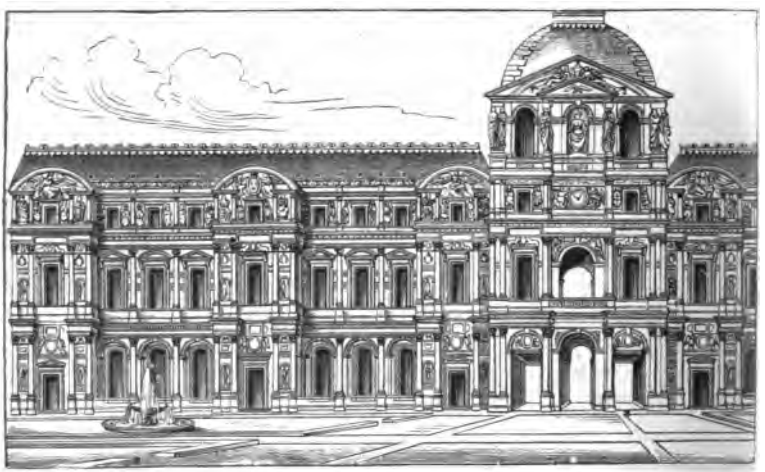


Fig. 71. Schloß Heidelberg.

Staufenzeit wieder aufmerksam geworden und hatte auch eine Erweckung des gotischen — wie man meinte: urgermanischen

— Stiles versucht, allerdings ihn nur zu Spielereien, Herstellung künstlicher Ruinen u. s. w. verwendet. Während der schweren Jahre der Franzosenherrschaft waren die Baudenkmale des Mittelalters, wie alles Vaterländische, mit erneuter Liebe und Bewunderung betrachtet worden, man hatte — und dies ist hauptsächlich das Verdienst der Brüder Sulpice und Melchior Boisserée — die Schönheit des Kölner Domes wieder zu begreifen gelernt, und in der Begeisterung für diese Denkmäler

Fig. 72.

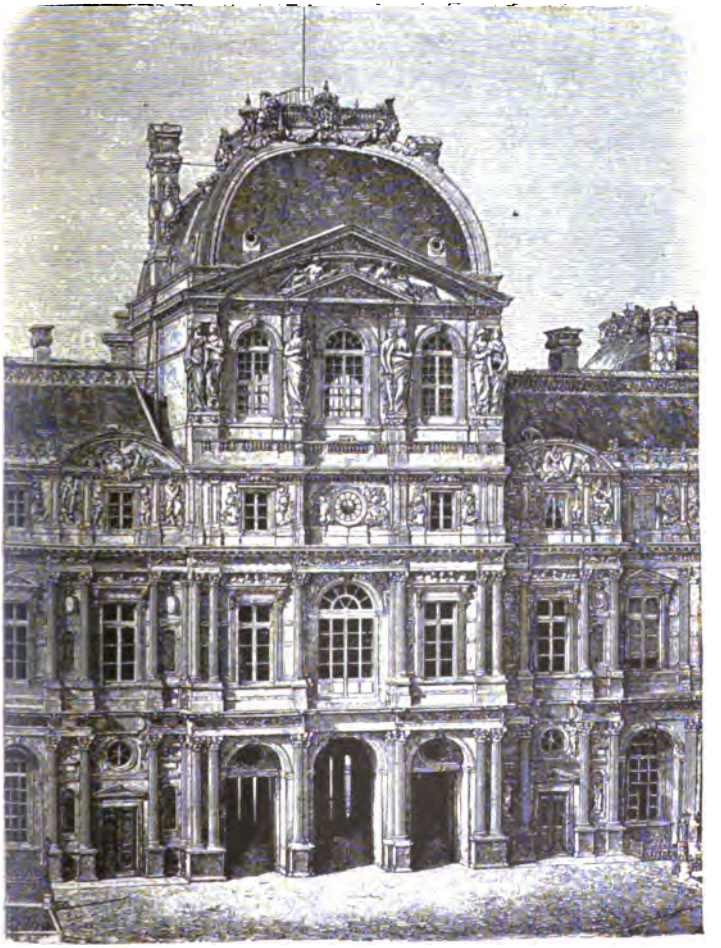


Hoffaçade des Louvre.

versuchte man nun eine Verbesserung des herrschenden Baustiles dadurch anzubahnen, daß man nicht mehr an die Muster der Griechen oder der Römer sich anschloß, sondern die mittelalterliche, speciell die gotische Architektur als die vaterländische hinstellte, an die eine wahre nationale Kunst wieder anknüpfen müsse.

Man meinte, jene Nachahmung heidnischer Vorbilder sei an dem Verfall der wahrhaft christlichen Kunst Schuld. Und so standen sich denn zwei Richtungen gegenüber: die klassische, die in

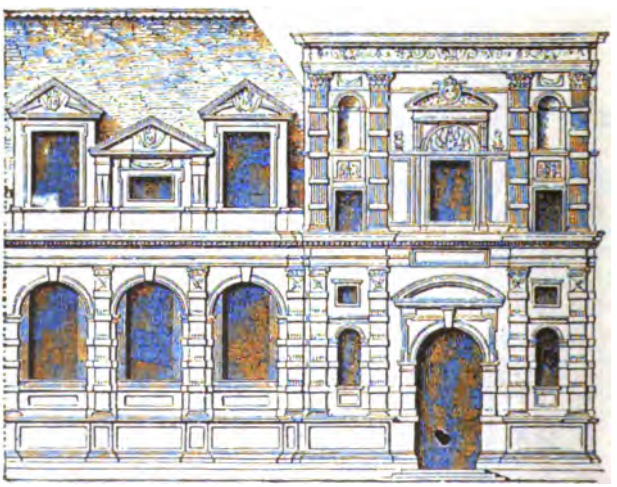
Fig. 73.



Teil der inneren Louvrefaçade in Paris.
(Nach Rosengarten.)

den helleniſchen Monumenten ihre Muſter ſah, und die eben geſchilderte romantiſche. Beide aber beſtehen ruhig nebeneinander; ſie werden ſelbſt von denſelben Künſtlern gepflegt, und wenn ſie auch in ihren Grundprincipien weit auseinander gehen, ſo haben ſie doch eins gemeinſam: den Widerwillen gegen jene oben geſchilderten Stilarten, die aus der italieniſchen Renaiſſance hervorgegangen waren. Daß die Gotiker der ſtrengen Obſervanz

Fig. 74.



Ein Teil der älteſten Tuilerienfaçade.
(Nach Roſengarten.)

ſelbſt die italieniſche Früh- und Hochrenaiſſance als eine Verirrung anſehen, übt thatſächlich einen geringen Einfluß. Der Hauptapoſtel der Neugotik iſt der Nürnberger Karl Heideloff, der aber die ſpäten, und wie man bald einſah, ſchlechten Formen zumal des vierzehnten Jahrhunderts als Vorbilder empfahl. Je mehr die kunſtgeſchichtliche Forſchung erſtarkte, je mehr man die geſchichtliche Entwickelung der Baukunſt begriff und ſo auch die Berechtigung und Schönheit früherer Epochen zu erfaſſen

verſtand, mehrten ſich auch die Verſuche, die Ergebniſſe der Forſchungen praktiſch zu verwerten. Es werden neuromaniſche Bauten ausgeführt; man baut Baſiliken nach altchriſtlichem Muſter. Durch die Aufnahmen der mauriſchen Denkmäler Granadas und Córdovas von Girault de Prangey, Owen Jones und Goury war man mit dieſer reizvollen Stilgattung wieder bekannt geworden, und ſofort ſuchten die Architekten aus dieſen Errungenſchaften Nutzen zu ziehen. Die Werke der großen italieniſchen Architekten des 15. und 16. Jahrhunderts waren nie ganz unbeachtet geblieben; man hatte ſie eifrigſt auch ſtudiert, als Schinkels helleniſierender Einfluß faſt alleinige

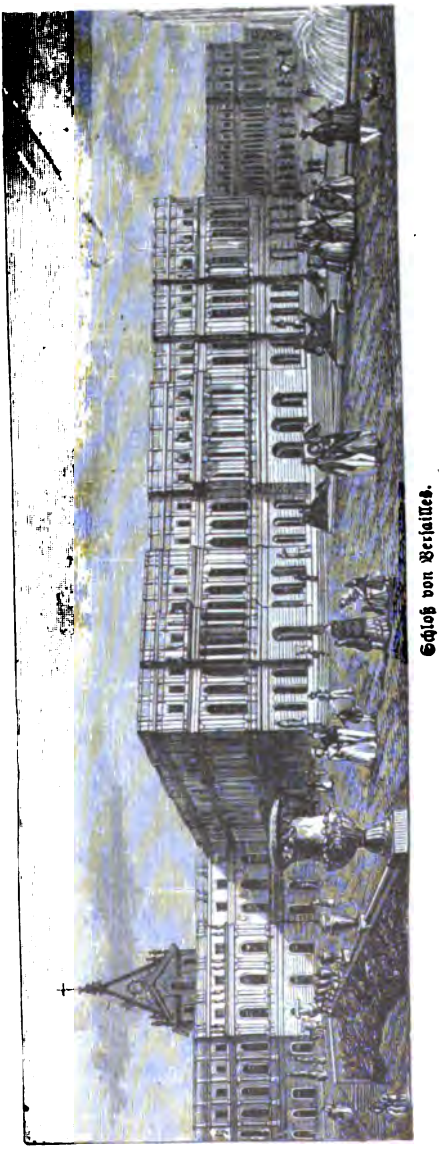
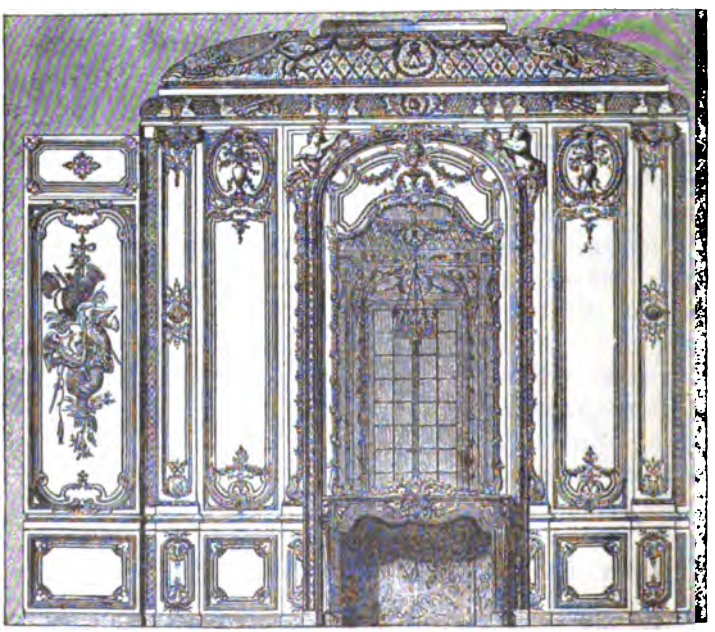


Fig. 75. Schloß von Verſailles.

Geltung beſaß, aber man wollte mittelſt der griechiſchen Formen ſie veredeln, verbeſſern. Je mehr man ſich überzeugte, daß trotz aller Schönheit der gotiſchen Denkmäler eine Renaiſſance des gotiſchen Stiles doch, alles andere abgerechnet, immer ſehr koſtſpielig ſei, daß man, wenn die Mittel nicht in reichſter Fülle vorhanden waren,

Fig. 76.

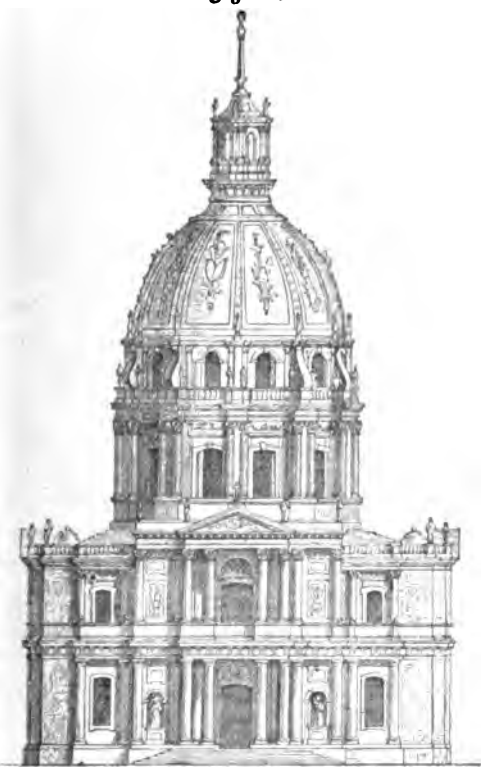


Decoration eines kleinen Salons im Schloſſe zu Verſailles.
(Nach Roſengarten.)

nur traurige Paſticcios herzuſtellen vermöge, deſto geneigter war man, dem Einfluſſe der Kunſtgeſchichte auch hierin nachgebend, nun wieder die Schönheit der Frührenaiſſance anzuerkennen und deren Formenreichtum zu benützen. Man machte die Erfahrung, daß gerade dieſer italieniſche Renaiſſanceſtil doch am eheſten

unſeren modernen Verhältniſſen anzupaſſen ſei, daß er auch dem Künſtler immer noch Gelegenheit biete, ſelbſt ſchaffend thätig zu ſein; der gotiſche Stil dagegen eignet ſich, wie die Verſuche das

Fig. 77.

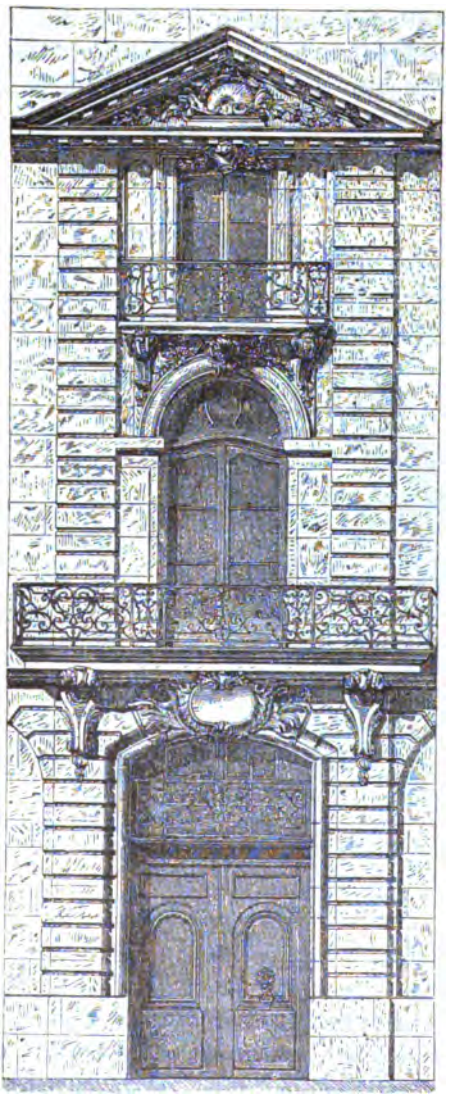


Invalidendom zu Paris.
(Nach Roſengarten.)

beweiſen, allenfalls für den Kirchenbau, aber ſchwerlich für moderne Nutzgebäude; ſeine Ausführung iſt ſehr teuer; dem Künſtler ſelbſt ſind die Hände gebunden: er muß ſich auf die Nachahmung ſeiner

OF THE
UNIVERSITY

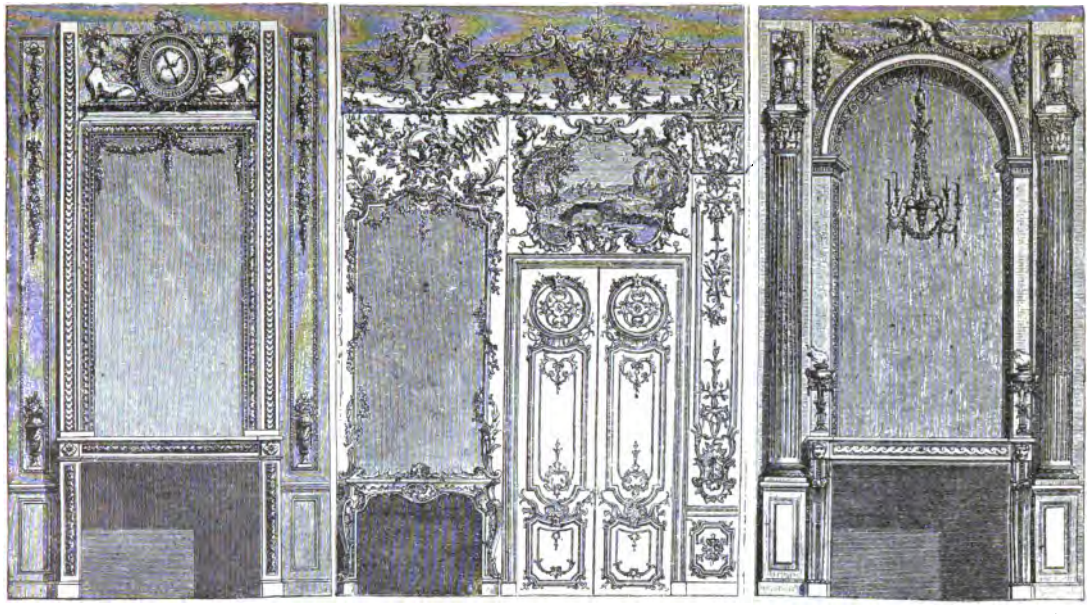
Fig. 78.



Bruchstück einer Façade in Paris im Stile Louis XV.
(Nach Rosengarten.)

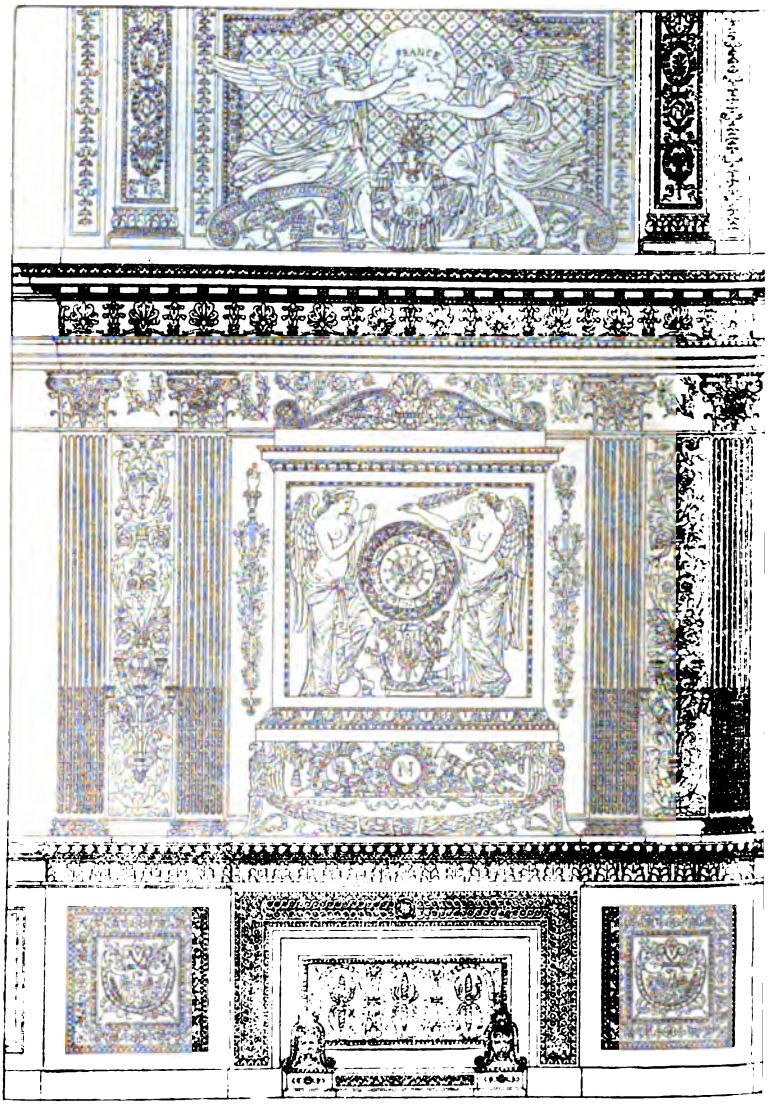
Vorbilder beschränken, und je mehr er dies thut, desto mehr wird sein Werk den Stempel des echten Stiles tragen. — Das giebt nun eine arge Verwirrung, die noch dadurch gesteigert wird, daß die deutsche, die französische Renaissance, der Barock-, der Rococostil heute Bewunderer und damit auch Nachahmer finden. In den früheren Zeiten hatten die Anhänger einer neuen Stilart — die Griechen habe ich schon als Ausnahme erwähnt — gerade immer die vorangehende Mode gering geachtet und verworfen; noch die Schinkelsche Schule und die Neugotiker hegten eine gründliche Verachtung gegen den Zopf- und Barockstil — heute erkennt man willig die Berechtigung eines jeden

Fig. 79.



Wandverkleidungen.
(Kunsthistorische Bilderbogen.)

Fig. 80.



Entwurf von Percier zu einem Kamin.
(Gazette des Beaux-Arts.)

Stiles an, weiß das Gute, das Originelle desſelben zu ſchätzen und — verſucht ihn nachzuahmen. Daß bei dieſem Durcheinan-

Fig. 81. Das Schauſpielhaus in Berlin.

der von gut und öfter ſchlecht nachgebildeten Stilarten die Kunſt ſelbſt wenig gewinnt, iſt ja nicht zu leugnen; daß man von den Baumeiſtern auch nicht verlangen kann, ſie ſollen in all

Thürbe

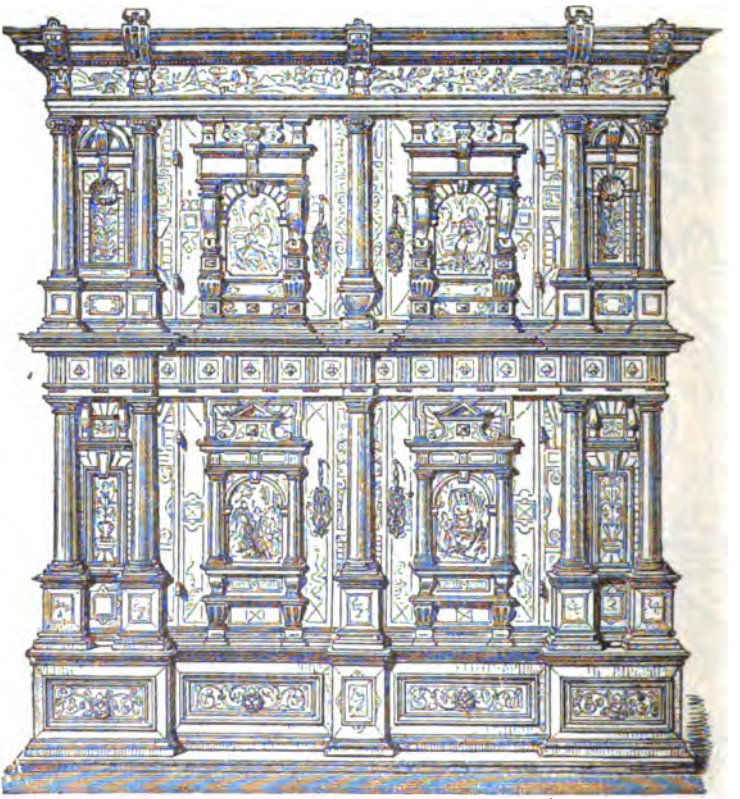
(Diese Figur

e zu Paris.

t auf Seite 155.)

dieſen Formelementen zu Hauſe ſein und in ihrem Geiſte zu ſchaffen verſtehen, wird wohl auch zugegeben werden, aber

Fig. 82.



Schrank im Muſeum zu Salzburg.
(Kunſthiſtoriſche Bilderbogen.)

was ſoll geſchehen? Einen neuen Bauſtil zu erfinden, das hat man ja in unſerer Zeit öfter verſucht, natürlich ohne Erfolg. Ob er ſich allmählich herausbilden wird, iſt nicht vorauszuſehen; wünſchenswert wäre es, denn bei der jetzigen Willkür geht nicht

allein die Baukunſt zu Grunde, ſondern auch das von der Baukunſt abhängige

F. Kunſtgewerbe.

Eine beſtimmt ausgeprägte Architekturform würde auch der Kleinkunſt wieder Halt und Stärke verleihen; ſo lange dieſer Faktor fehlt, werden alle Verſuche, das Kunſtgewerbe zu heben, nur vorübergehenden Erfolg haben. Zu keiner Zeit, wie in der unſeren, hat man ſo vielfache Verſuche angeſtellt, der Kunſt wieder zur Blüte zu verhelfen. Formenſchätze aller denkbaren, je gebrauchten Dekorationsweiſen werden für ein Billiges herausgegeben und ſollen der matten Phantaſie der Handwerker eine neue kräftige Nahrung zuführen; Gewerbemuſeen zeigen ihnen, wie ſeit Jahrhunderten Meiſter es verſtanden haben, den Bedürfniſſen des Lebens in reichſter, wie in einfachſter Form künſtleriſch zu genügen. Zu lernen iſt ſicherlich da für den Kunſthandwerker ſehr viel. Ob alle dieſe Anſtalten einen dauernden Nutzen haben werden? Viele einſichtsvolle Leute glauben es. Möchten ſie doch Recht behalten.

Fig. 88.

Monſtranz v. sem. Brieglitz a. Soemmering. (Aus Mittell. d. K. K. Central-Comm.)

In größter Abhängigkeit von der Baukunſt entwickelt ſich

1. **die Tiſchlerei.**

In dem Aufbau der Schränke (Fig. 84), zumal im ſechzehnten Jahrhundert, folgt ſie ſtreng den architektoniſchen

Fig. 84.

Der Bergwerks-Direktion zu Wieliczka gehöriges Trinkhorn.
(Aus Mittheilungen der K. K. Central-Commiſſion.)

Geſetzen, fertigt ihre Geſimſe und deren Verkröpfungen, ihre Säulen und Pilaſter, ihre ornamentalen Beiwerke ganz nach den von der Architektur feſtgeſtellten Normen und iſt immer bald mehr bald weniger von denſelben abhängig. In Verbindung

mit der Holzſchnitzerei hat ſie ſchon im fünfzehnten Jahrhundert treffliches geleiſtet — ich erinnere nur an die ſchönen Chorgeſtühle im Dome zu Baſel, zu Konſtanz, im Münſter zu Ulm — noch ſchönere Arbeiten führten die Tiſchler zur Zeit der Frührenaiſſance in Italien aus. Dieſelben bekommen einen beſonderen Schmuck durch Anwendung des Holzmoſaiks (der Intarſia), welches für rein ornamentale Darſtellungen vortrefflich geeignet iſt, für Ausführung figürlicher Kompoſitionen ſich jedoch unzureichend erwieſen hat. Berühmt ſind die Arbeiten des Fra Giovanni da Verona (1459—1537) — die Werke in S. Maria in Organo zu Verona, im Dome zu Siena, die Thüren der Vati-

Fig. 85.

Tafelaufſatz von Wenzel Jamnitzer (im Beſitz des Freih. v. Rothſchild zu Frankfurt a. M.)
(Leipziger Illuſtrirte Zeitung.)

caniſchen Stanzen Raffaels, geſchnitzt von Giovanni Barile, des Fra Damiano da Bergamo (Chorgeſtühl im S. Domenico zu Bologna [1528—1551] und in S. Maria Maggiore zu Bergamo) u. ſ. w. Auch in Deutſchland verſtanden die Tiſchler mit der Intarſia recht gut umzugehen, und wir haben noch manches Chorgeſtühl, manches Hausgerät, das mit farbigen Holzeinlagen recht ſchön ornamen-

Fig. 86.

Salzfaß des Benvenuto Cellini.
(Nach Ernest Bosc.)
(Wien, Ambraſer Sammlung.)

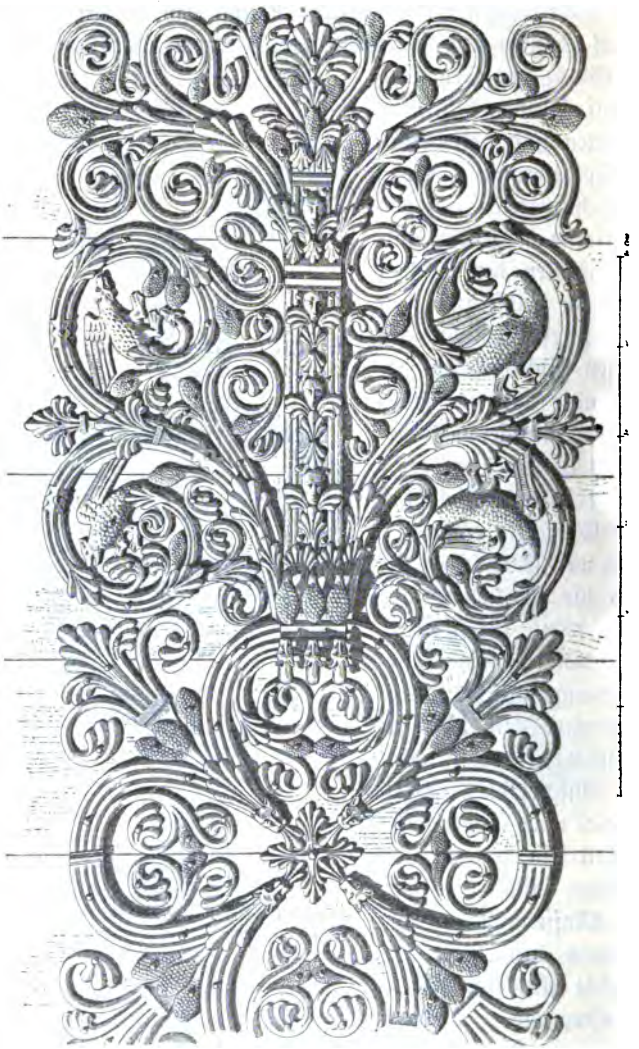
tiert iſt (Fig. 82). Später im ſiebzehnten Jahrhundert benutzt man auch Schildpatt (écaille) als Flächendekoration; es wird auf tiefrot gefärbten Grund aufgelegt. In Verbindung mit verſchieden gefärbten Hölzern, mit Elfenbein und mit vergoldeten Meſſingplättchen verwendet es André Charles Boulle (1642—1732). Ganz beſonders zierlich ſind die ſogenannten Kabinets,

kleine Schränkchen mit Flügelthüren und Schiebladen, hergestellt, die mit Säulen aus Elfenbein, Lapis Lazuli, Kristall (zuweilen auch Glas), mit Ornamenten auf buntem Marmor, gravierten und getriebenen Metallplatten, mit Spiegeln und Schnitzereien auf das allerreichste ausgeführt sind. Die Arbeiten der Tischler ermangeln selbst zur Zeit des Empirestiles nicht eines gewissen künstlerischen Habitus; aber auch sie haben unter der in unserem Jahrhundert herrschenden Stillosigkeit leidend allmählich diesen Charakter eingebüßt, so daß wir heute wohl gute Werke hin und wieder antreffen, wenn für kostbare Einrichtungen etwas besseres verlangt wird: die Durchschnittsware, in Fabriken hergestellt, ist dagegen ohne jeden künstlerischen Wert, und dies wird immer mehr der Fall sein, je mehr das Publikum sich gewöhnt, solche Massenfabrikate, die allerdings den Reiz der Billigkeit für sich haben, zu kaufen, und je mehr die Existenz des Einzelnen, wenn auch hochbegabten Handwerkers unter diesen Umständen in Frage gestellt wird.

Fig. 87.

Kanne des gräflich Herbersteinschen Tauszeuges.
(A. Mitteil. d. K. K. Central-Commission.)

Fig. 89.



Thürbeschlag von Notre-Dame zu Paris.
(Nach Gailhabaud.

2. Die Goldſchmiedekunſt

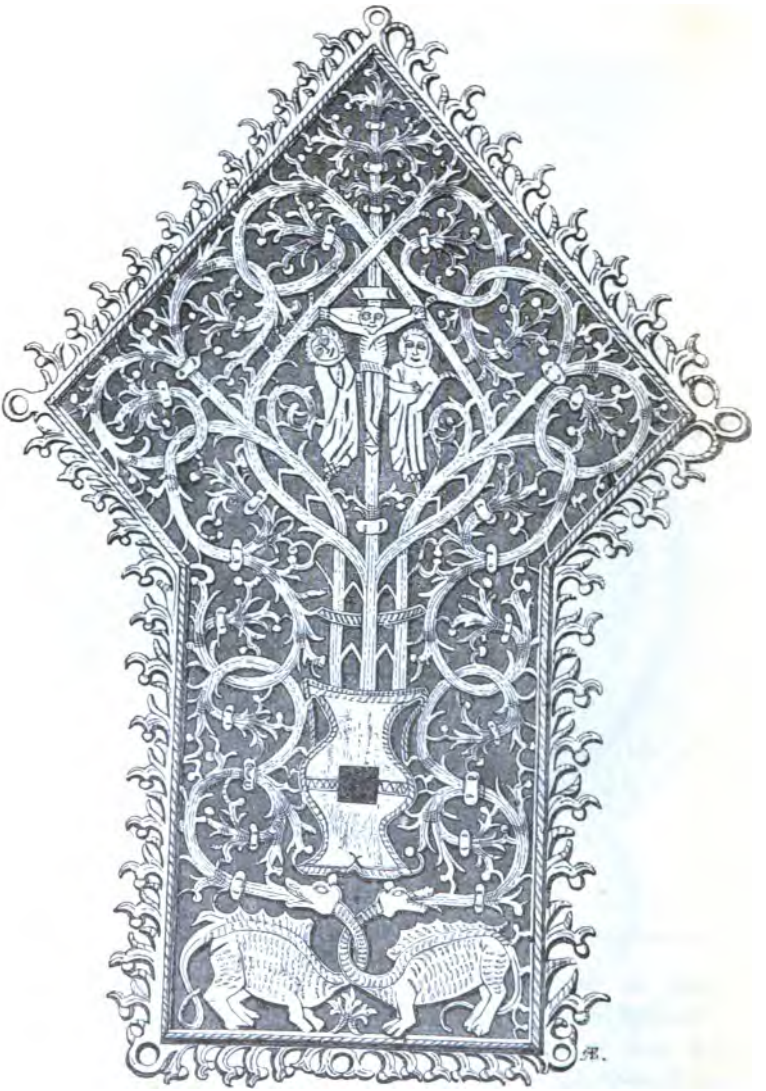
iſt zumal im Mittelalter in noch höherem Grade als in der Folgezeit der Architektur untergeordnet. Die Rauchfäſſer, die Ciborien, Oſtenſorien (Fig. 83) u. ſ. w. der gotiſchen Zeit repro-

Fig. 90.

Thürbeſchlag 15. Jahrh.
(Aus den Kunſt- und Kulturgeſchichtlichen Denkmälern des Germaniſchen Muſeums.)

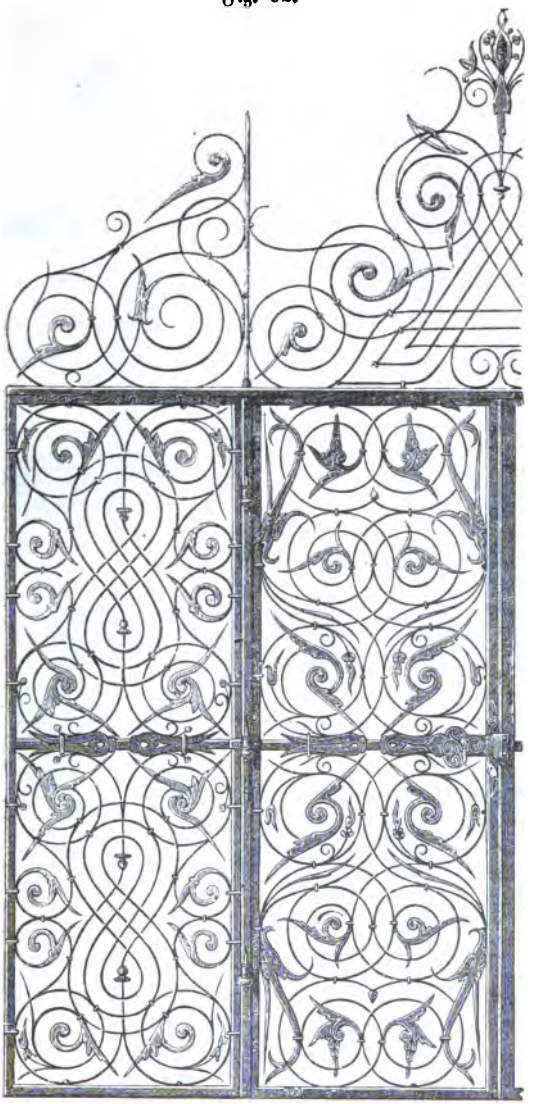
duzieren in verjüngtem Maßſtab die Formen der Baukunſt. Die Goldſchmiede beleben ihre Werke durch bald rund, bald im Relief oder in Gravierung dargeſtellte Figuren, bringen auch durch Anwendung von Émail eine größere Farbenwirkung hervor. Aus dem Mittelalter iſt uns nur eine kleine Zahl Denkmäler

Fig. 91.



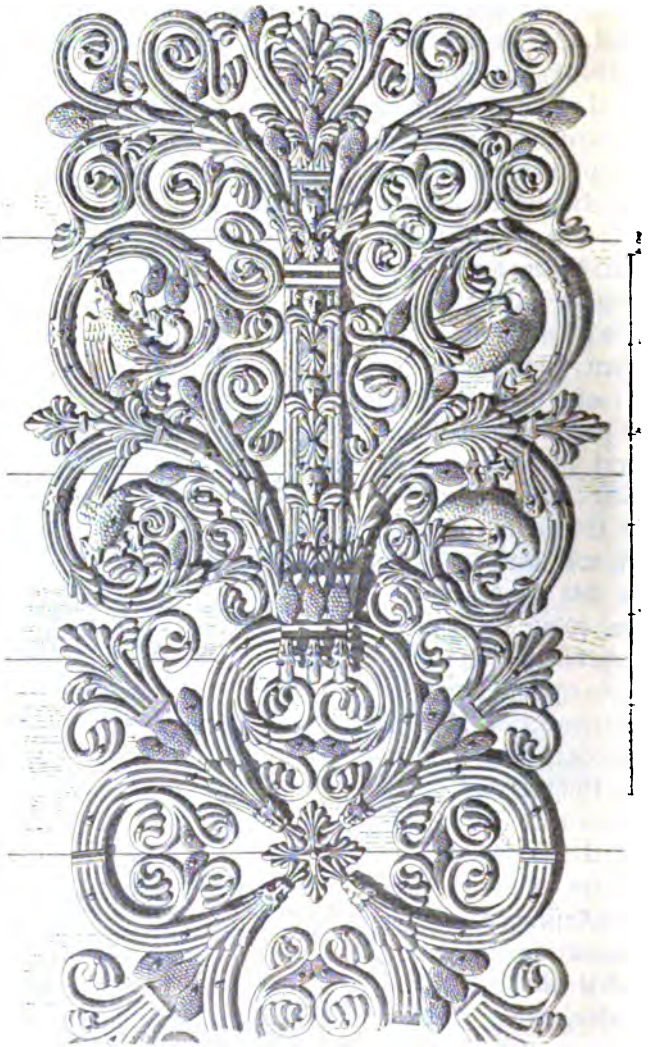
Thürbeschlag 15. Jahrh.
(Aus den Kunst- und Kulturgeschichtlichen Denkmälern des Germanischen Museums.)

Fig. 92.



Gitter in der Stiftskirche am Strahow in Prag.
(Aus Mitteil. d. K. K. Central-Commission.)

Fig. 89.



Thürbeschlag von Notre-Dame zu Paris.
(Nach Gailhabaud.

2. Die Goldſchmiedekunſt

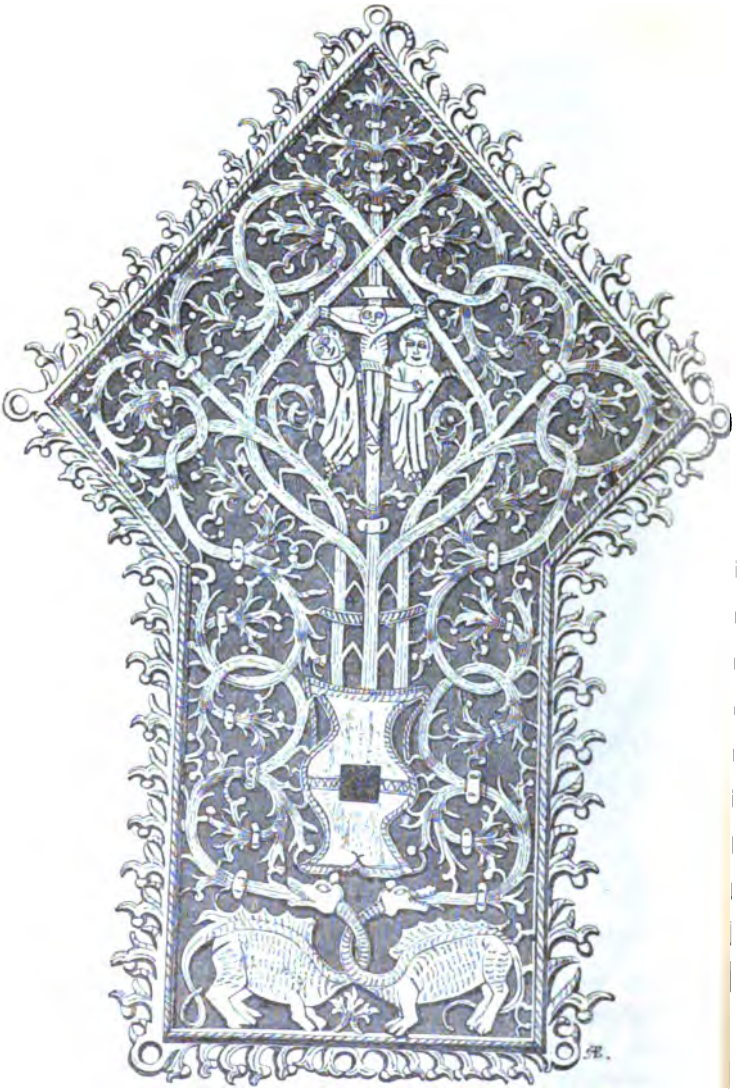
iſt zumal im Mittelalter in noch höherem Grade als in der Folgezeit der Architektur untergeordnet. Die Rauchfäſſer, die Ciborien, Oſtenſorien (Fig. 83) u. ſ. w. der gotiſchen Zeit repro-

Fig. 90.

Thürbeſchlag 16. Jahrh.
(Aus den Kunſt- und Kulturgeſchichtlichen Denkmälern des Germaniſchen Muſeums.)

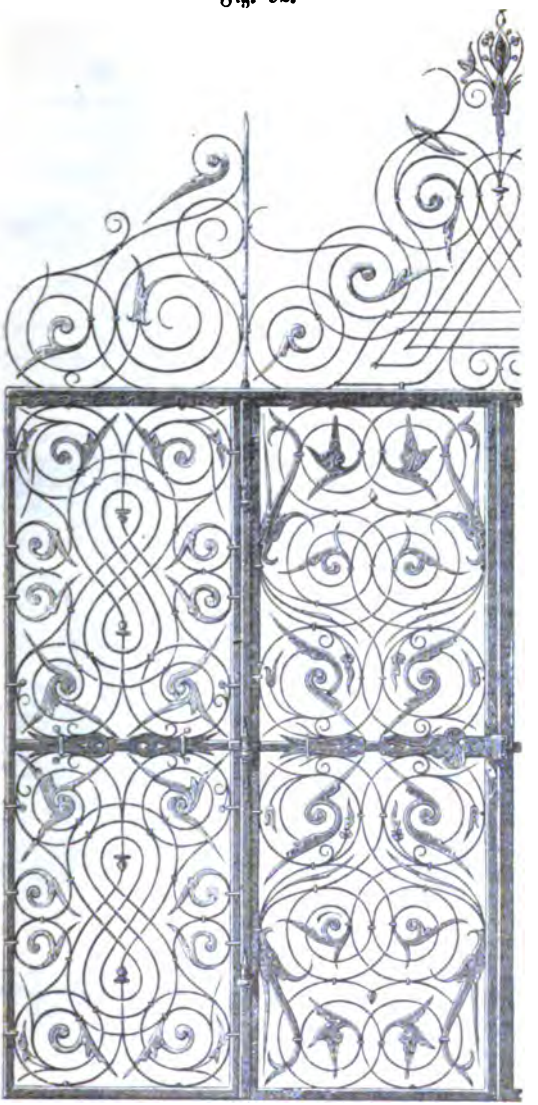
duzieren in verjüngtem Maßſtab die Formen der Baukunſt. Die Goldſchmiede beleben ihre Werke durch bald rund, bald im Relief oder in Gravierung dargeſtellte Figuren, bringen auch durch Anwendung von Émail eine größere Farbenwirkung hervor. Aus dem Mittelalter iſt uns nur eine kleine Zahl Denkmäler

Fig. 91.



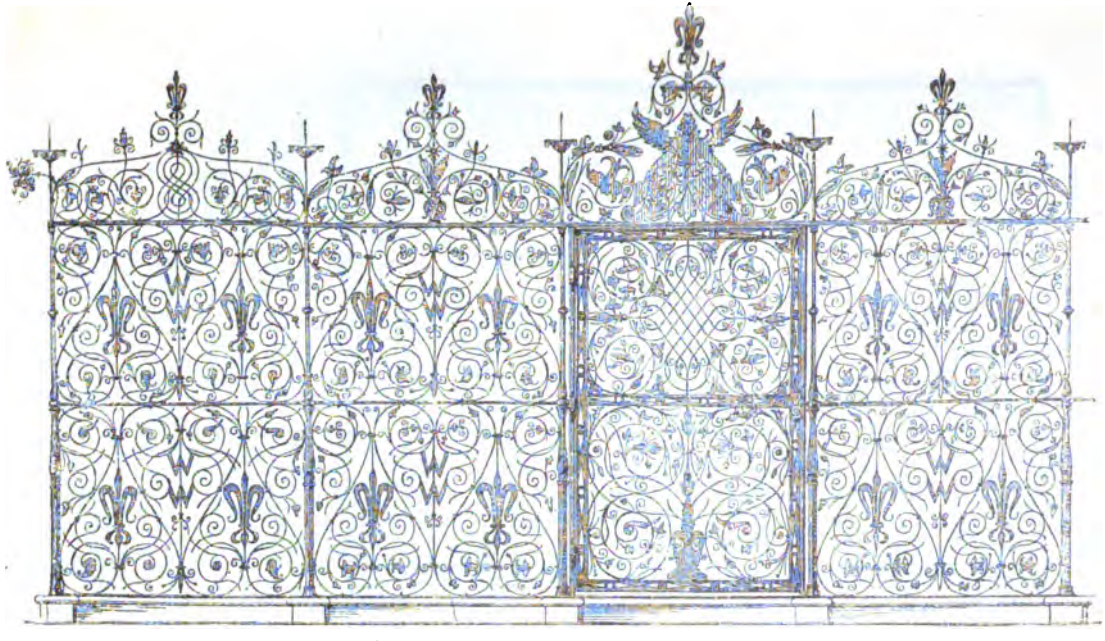
Thürbeschlag 15. Jahrh.
(Aus den Kunst- und Kulturgeschichtlichen Denkmälern des Germanischen Museums.)

Fig. 92.



Gitter in der Stiftskirche am Strahow in Prag.
(Aus Mitteil. d. k. k. Central-Commission.)

Fig. 93.

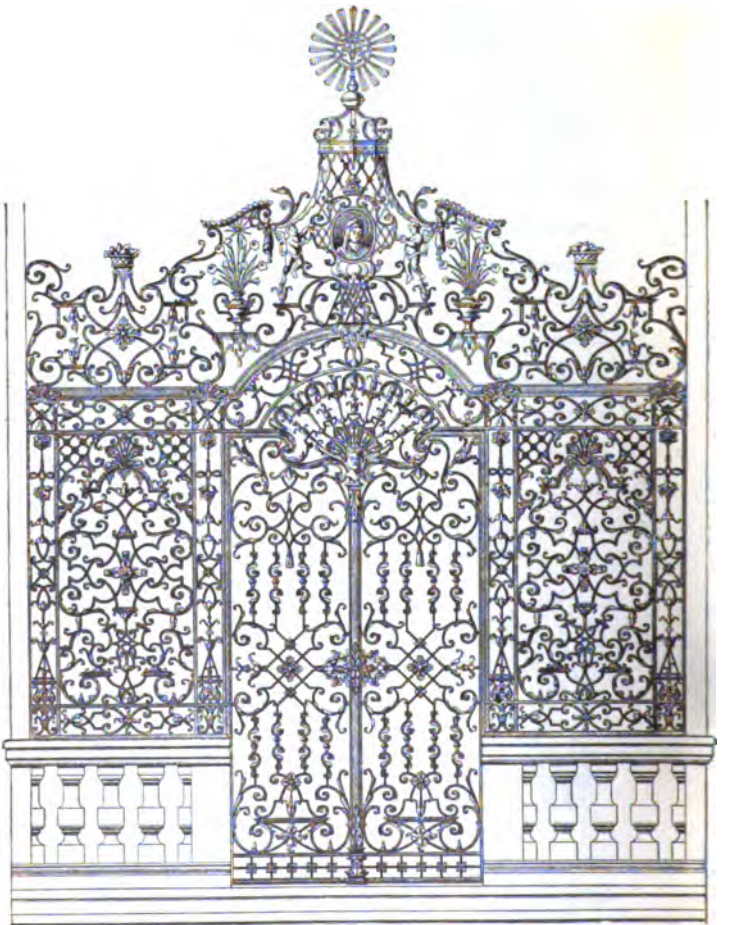


Gitter. 16. Jahrh.
(Kunsthistorische Bilderbogen.)

Fig. 94.

Schmiedeeisernes Gitter 18. Jahrh.
(Kunsthistorische Bilderbogen.)

Fig. 95.



Kapellen-Gitter im Dome zu Gräz. 18. Jahrh.
(Aus Mittheilungen der Central-Commiſſion.)

der Goldſchmiedekunſt erhalten, wenigſtens eine kleine, wenn wir die Menge der ehemals vorhandenen Kunſtwerke aus edlem

Fig. 96.

Rüſtung Philipps III. in der Armeria Real zu Madrid.
Nach Ernest Boſc.

Metall in Anſchlag bringen. Die Mehrzahl derſelben iſt eingeſchmolzen, ſo daß uns von den ſchönen Schmuckſachen und prächtigen Tafelgeräten nur noch geringe Überreſte geblieben ſind. Größer iſt die Zahl der für den Gebrauch der Kirche gefertigten

Fig. 97.

Zinnſchüſſel, ehemals im Beſitze des Freiherrn v. Minutoli.
(Nach einer Photographie.)

Gegenſtände, der Kelche, Patenen, Monſtranzen, Reliquiarien, die der Zerſtörung entgingen. Von den Kunſtwerken der Renaiſſance beſitzen unſere Sammlungen eine größere Menge, und unter ihnen überwiegen vor allem die Prachtgefäße und Schmuck-

ſtücke, welche für den Privatluxus hergeſtellt wurden. Becher und Pokale in mannigfachen Formen (Fig. 84), köſtlich gefaßte Nautilusſchalen, und Straußeneier, herrliche Tafelaufſätze (Fig. 85) Salzfäßchen (Fig. 86) und Kannen, Schmuckkäſtchen, edelſteinbeſetzte Brochen und Kolliers, reichverzierte Gürtel und ähn-

Fig. 98.

Zinnkanne von François Briot.
(Nach Ernest Bosc.)

liche Werke liefern den Beweis, daß, wenn die Goldſchmiedekunſt nun auch nicht mehr wie früher in erſter Linie zur Verherrlichung der Kirche thätig iſt, ſie doch mit gleichem Geſchick den Aufgaben, welche der Luxus reicher Leute ihr ſtellte, zu genügen vermag. Und dieſen künſtleriſchen Stempel tragen dann auch die Arbeiten des ſechzehnten, ja noch des achtzehnten Jahrhunderts.

Den Leiſtungen des Benvenuto Cellini (1500—1572) ſind die eines Wenzel Jamnitzer (1508—1586) oder Melchior Dinglinger († 1731 zu Dresden) recht wohl an die Seite zu ſtellen. Für die Tüchtigkeit der älteren italieniſchen Goldſchmiede ſpricht ſchon der Umſtand, daß aus ihrem Kreiſe eine ausgezeichnete Reihe Künſtler wie Lorenzo Ghiberti, Donatello u. A. hervorgegangen ſind. Den Einfluß, den die deutſchen Goldſchmiede auf die Architektur im ſechzehnten Jahrhundert gewonnen haben, erwähnte ich ſchon. Auch dieſe Kunſt iſt von ihrer einſtigen Höhe herabgeſtiegen. Gute Arbeiten werden ja immer noch ausgeführt, und unſere kunſtgewerblichen Kunſt- und Fachſchulen thun das ihrige manche vergeſſene Technik wieder zu Ehren zu bringen; aber die Mehrzahl des Publikums begnügt ſich mit den billigen Produkten der Hanauer und Offenbacher Fabriken, verſteht überhaupt eine gute Arbeit nicht mehr zu beurteilen, und ſo gewinnt auch auf dieſem alten Kunſtgebiet von Tag zu Tag mehr die Dutzendware die Oberhand.

Fig. 99

Siegburger Krug.
(Aus den Kunſt- und Kulturgeſchichtlichen Denkmälern des Germaniſchen Muſeums.)

3. Die Schmiede- und Schloſſerkunſt

leiſtet ſchon in der fränkiſchen Zeit recht tüchtiges. Die in den Gräbern gefundenen eiſernen Zierſcheiben und Schnallen ſind häufig ornamentiert, oft noch durch eingelegte Zeichnungen in Gold- oder Silber-Tauſchierung (tauscia) reicher verziert. Die Tauscia, welche noch bis ins 16. und 17. Jahrhundert zur Dekoration ebenerer Metall- zumal Stahl- oder Eiſenflächen, Schwert- und Dolchklingen, Panzerplatten u. ſ. w. gebraucht erſcheint, wird dadurch hergeſtellt, daß man die Zeichnung mit dem Grabſtichel oder durch Ätzung in das Metall vertieft; den

Grund dieſer eingegrabenen Zeichnung erweitert man nach den Seiten hin vermittelſt des Stichels, legt dann die Silber- oder Golddrähte auf und treibt ſie vermittelſt Hämmern in die ausgeſtochene Zeichnung; durch das Hämmern ſchmiegt ſich das weiche Metall in jene oben geſchilderte Erweiterung des Grundes an und kann dann nicht mehr herausfallen, iſt mechaniſch feſt mit der Eiſenplatte verbunden. Sehr ſchöne Schmiedearbeiten ſind dann in der gotiſchen Zeit angefertigt worden, die Beſchläge der Kirchenthüren (z. B. Notre Dame zu Paris Fig. 88 [S. S. 136], 89), die Schlüſſelſchilder (Fig. 90, 91), die Klopfringe mancher Kirchen und öffentlichen Gebäude ſind als wahre Kunſtwerke zu bezeichnen. Auch im ſechzehnten Jahrhundert ſteht die Kunſt noch auf anſehnlicher Höhe: die geſchmiedeten Gitter (Fig. 92, 93), Brunnenhäuſer, die Thür- und Fenſterbeſchläge älterer Häuſer, ja die geringfügigſten Handwerksarbeiten ſind mit unleugbarem Geſchmack und ſehr großem Geſchick ausgeführt. Und ſolche ſchöne Arbeiten verſtanden die Schmiede noch im ſiebzehnten, ja ſelbſt im achtzehnten Jahrhundert zu liefern (Fig. 94, 95), würden ſie heute vielleicht auch noch herzuſtellen vermögen, wenn ſolche Aufgaben ihnen öfter geſtellt und bezahlt würden. Heute aber wird ja nur in den ſeltenſten Fällen einmal eine wirklich künſtleriſche Schmiedearbeit verlangt, und es iſt daher in der That ein Beweis, daß noch heute dies Handwerk leiſtungsfähig

Fig. 100.

Krug von Grenzhauſen. (Kunſt- u. Kulturgeſchichtl. Denkm. d. Germ. Muſeums.)

geblieben ist, wenn wir sehen, mit welchem Geschick es diesen, oft schwierigen Aufgaben gerecht zu werden versteht.

Neben den Arbeiten der Grobschmiede sind es vor allem die Werke der Plattner und der Waffenschmiede, welche durch ihre Formenschönheit es längst verdient haben, unter die Kunsterzeugnisse gezählt zu werden. In den Waffensammlungen finden wir viele Prachtrüstungen bewahrt, die nur zum Schmuck bestimmt, schwerlich für den Krieg und kaum für das Turnier je Verwendung fanden (Fig. 95). Berühmt waren die italienischen Plattner, unter denen Filippo Negroli zu Mailand (Rüstung in der Ambraser Sammlung vom Jahre 1522) und Serafino Bresciano besonders im Ansehen standen. In Augsburg zeichnete sich Desiderius Kolmann aus, welcher die Prachtrüstung für Kurfürst Christian II. von Sachsen (1591—1611), jetzt im Zwinger zu Dresden, fertigte. Auch Wilhelm Seusenhofer aus Augsburg und Kunz Lochner von Nürnberg haben durch die künstlerische Trefflichkeit ihrer Rüstungen sich eine große Berühmtheit erworben.

Fig. 101.

Krug von Grenzhausen.
(Aus d. Kunst- u. Kulturgeschichtl. Denkm. d. Germ. Museums.)

Die durch den Direktor v. Hefner-Alteneck im K. Kupferstich-Kabinet zu München entdeckten Entwürfe zu Prachtrüstungen zeigen, daß hervorragende Maler, wie Hans Mielich († 1572) und Christoph Schwarz († 1594) zu ganz besonders reich gezierten Harnischen Entwürfe zu zeichnen nicht verschmähten. Entwürfe, deren Formenschönheit noch heute unsere volle Be-

wunderung gewinnt. Auch die runden Schilde, die bei Aufzügen und etwa bei einem Schauturnier getragen wurden, sind oft in kostbarster Weise mit in Stahl getriebenen Ornamenten und Figurenreliefs geschmückt. Selbst die Dolchscheiden wurden im sechzehnten Jahrhundert häufig reich verziert, und Meister wie Hans Holbein d. J. entwarfen für die Eisenschneider prächtige Zeichnungen. Ganze Scenen des Totentanzes u. a. wurden aus der geschmiedeten Scheide so en relief geschnitten, daß der Hintergrund durchbrochen erschien und dann durch eine farbige Sammetunterlage ersetzt wurde. Später werden zumal die Schwertgriffe, die Degengefäße von den Eisenschneidern aufs zierlichste mit Ornamenten und Figurenkompositionen verziert. Im siebzehnten Jahrhundert erwarb sich in dieser Kunst einen hervorragenden Ruf der Schlesier Gottfried Leygebe (gest. zu Berlin 1683). Endlich mögen noch die trefflichen Ätzungen Erwähnung finden, mit denen man im 16. Jahrhundert glatte Panzerplatten, Helme, Partisanen, Hellebarden u. s. w., verzierte, auch Platten herstellte, die zur Ausschmückung der schon geschilderten Kabinette verwendet wurden. Die Metallfläche wird mit einem Ätzgrund gedeckt, die Zeichnung in demselben eingeritzt, und die Teile des Hintergrundes, welche später vertieft erscheinen sollen, von dem Ätzgrunde ganz entblößt. Darauf wirkt das Scheidewasser, oder was man sonst für eine Komposition anwendet, so lange, bis die Linien, und vor allem

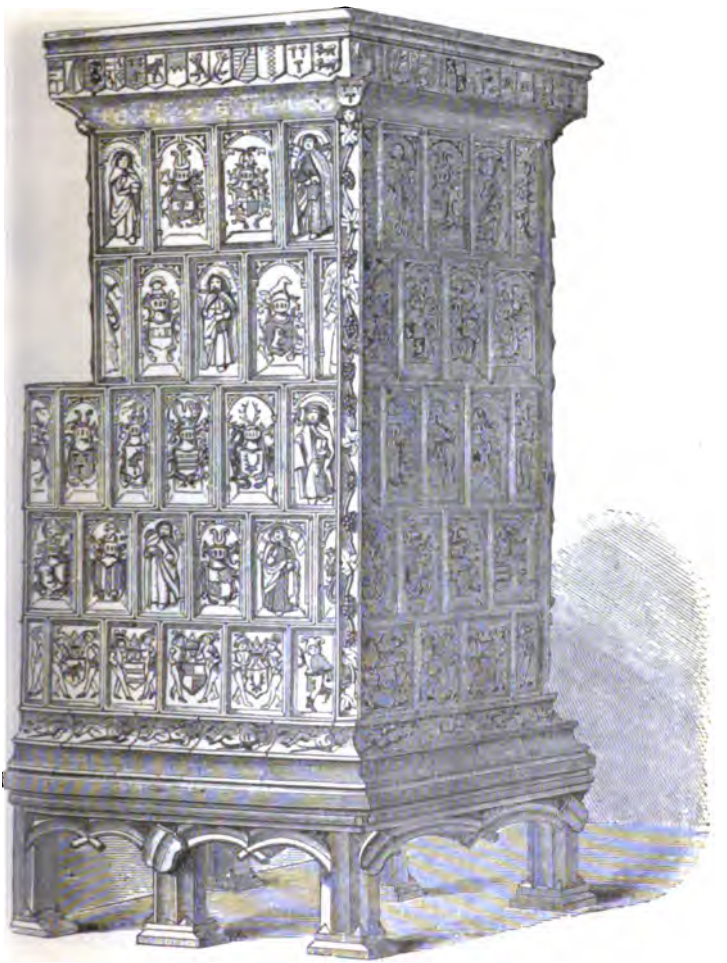
Fig. 102.

Kreußener Krug.
(Aus d. Kunst- u. Kulturgeschichtl. Denkm. d. Germ. Museums.)

Fig. 103.

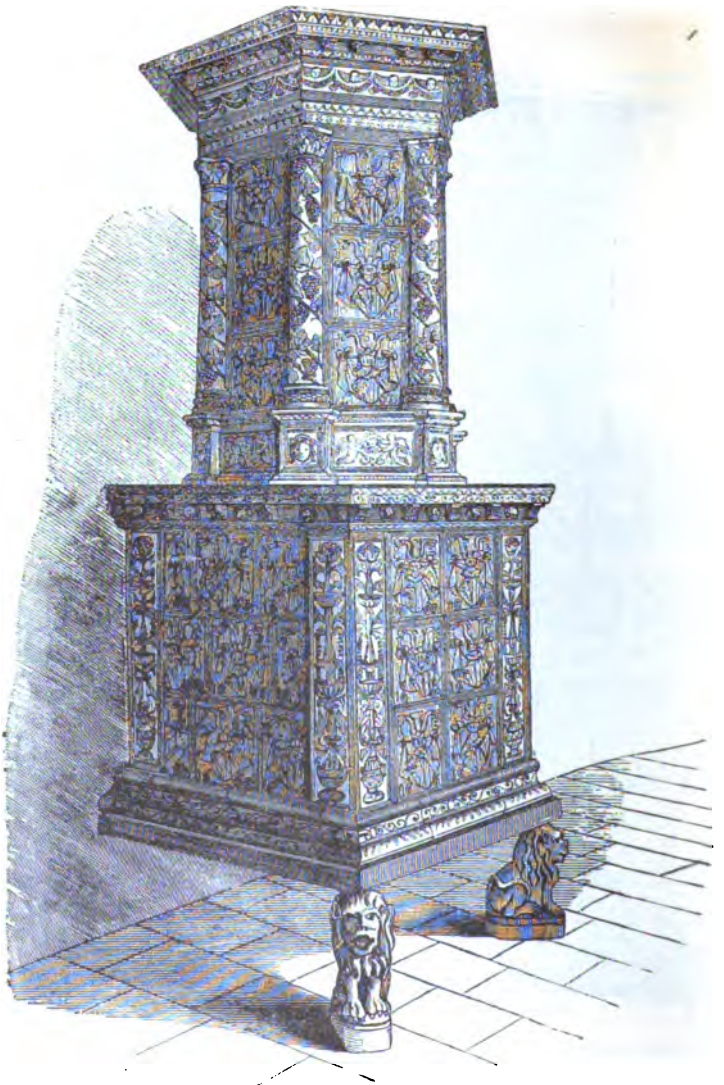
Unglasierte Ofenkachel, im Besitz des Museums schlesischer Alterthümer zu Breslau.
(Nach einer Photographie.)

Fig. 104.



Ofen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.
(Aus den Kunst- und Kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums.)

Fig. 105.



Ofen 1660.
(Aus den Kunst- und Kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums.)

der Hintergrund tief genug geworden; dieſe geätzten Teile werden dann geſchwärzt, und dadurch erſcheint die Zeichnung in blankem Stahl oder Eiſen auf dunklem Grunde und liefert ſo eine ſehr wirk-

Fig. 106.

Mauriſch-ſpaniſches Gefäß.
(Nach Drury und Fortnum.)

ſame Verzierung. Noch im vorigen Jahrhundert wurden die Spontons der Offiziere öfters in dieſer Art ornamentiert.

Die Gefäßbildner ſind, wie dies ſchon von den Goldſchmieden angedeutet worden iſt, von der Architektur ebenfalls

LIBRARY OF THE

abhängig. Die Proportionen der Gefäße und ihre Zieraten ordnen ſich ganz den zur Zeit für die Baukunſt geltenden Geſetzen und Geſchmacksrichtungen unter. Von dieſen Zweigen des Kunſtgewerbes erwähne ich zunächſt

Fig. 107.

Italieniſche Majolica-Schüſſel.
(Nach: kunſt- und kulturgeſchichtliche Denkmale des Germaniſchen Muſeums.)

4. die Zinngießer (cantharifusores).

Während des ganzen Mittelalters und noch bis in das Ende des vorigen Jahrhunderts bedienten ſich alle die Leute, welche nicht aus hölzernen oder thönernen Gefäßen ſpeiſen

wollten, ſilbernes, ſpäter Fayence- und Porzellan-Geſchirr nicht kaufen konnten, des zinnernen Tafelgeräts. Die Zinnkannen des frühen Mittelalters ſind zwar hübſch in ihren Verhältniſſen, aber ohne reichere Verzierung. Erſt gegen Ende des 15. Jahrhunderts kommen große zinnerne Trinkkannen auf, meiſt für den

Fig. 108.

Ferrara-Majolika.
(Nach Burty.)

Gebrauch der Zünfte angefertigt, die durch Gravierungen, Figurendarſtellungen wie Ornamente, ſehr wirkungsvoll und geſchickt dekoriert ſind. Solche Arbeiten ſcheinen meiſt, den Stempeln nach zu urteilen, aus Schleſien, ſpeziell aus Breslau herzuſtammen. Koſtbarer ſind die reich im Renaiſſanceſtil verzierten Schüſſeln (Fig. 96) und Waſſerkannen, die aus Nürnberger

Werkſtätten, zumal des Martin Harſcher († 1523) und Caspar Endterlein († 1635) hervorgingen oder nach den Entwürfen des Franz Briot (Fig. 97) gearbeitet wurden. Dieſe fein gegoſſenen und ſauber ciſelierten Stücke, Teller, Kannen, u. ſ. w. erfreuen

Fig. 109.

Urbino-Schüſſel.
(Nach: kunſt- und kulturgeſchichtliche Denkmale des germaniſchen Muſeums.)

ſich heute noch der Gunſt aller Sammler. Öfters ſind die Trinkgeſchirre, Deckelkännchen, auch mit Reliefs geſchmückt, die man nach Kupferſtichen berühmter Meiſter modelliert hat. So iſt die Geſchichte vom verlornen Sohn nach Georg Pencz wiederholt für ſolche Reliefs verwendet worden.

Selbſt die ziemlich ſchmuckloſen Zunftpokale aus dem Ende des ſechzehnten Jahrhunderts zeichnen ſich noch durch gefällige Proportionen aus.

5. Die Töpferware

des Mittelalters iſt, ſo weit uns bekannt, nicht von großer künſtleriſcher Bedeutung geweſen. Erſt aus der zweiten Hälfte

Fig. 110.

Caffaggiolo-Schüſſel.
(Nach C. Drury und C. Fortnum.)

des ſechzehnten Jahrhunderts ſtammen die durchſichtigen, mit Bleiglaſur überzogenen hellgelbweißen Krüge und Kannen, die in Siegburg gearbeitet wurden (Fig. 98). Mittelſt Metallſtempel und Formen hat man auf die hohen und ſchlanken

Trinkgefäße (Pinten) Figurendarstellungen, Portraits, Ornamente gepreßt, die dem an sich unscheinbaren Geschirr einen großen Reiz verleihen. Gröber und roher sind dann die aus grauem Steinzeug hergestellten Gefäße, gewöhnlich mit blau aufgemaltem

Fig. 111.

Sauvageot-Sammlung. Paris, Louvre. | Hope-Sammlung. London. Oiron-Gefäße. (Nach Burty.) | Sauvageot-Sammlung. Paris, Louvre.

Émail dekoriert, die aus dem Nassauer Lande (Grenzhausen) und Raeren bei Aachen herstammen (Fig. 99, 100). Die aufgepreßten Verzierungen sind lange nicht so schön und scharf, wie die der Siegburger Ware. Endlich mögen noch die dunkelbraunen Erzeugnisse der Kreußener Töpfereien Erwähnung finden, die auch zuweilen

Fig. 112.

Palissy-Schüssel, im Besitz des Marquis de Saint-Seine.
(Nach Burty.)

(z. B. die Apostelkrüge) durch bunt aufgemalte Émailverzierungen noch einen besonders wirksamen Schmuck erhielten (Fig. 101).

Auch aus sächsischen Töpfereien scheinen im 16. und 17. Jahrhundert ähnliche braune mit bunt bemalten Portraitmedaillons geschmückte Gefäße hervorgegangen zu sein. Trefflich sind dann noch die Öfen ausgeführt, deren Kacheln, mit figürlichen und ornamentalen Zieraten ausgestattet (Fig. 102), braun oder grün glasiert sind, und die in ihrem ganzen Aufbau nach architektonischen Gesetzen angelegt erscheinen (Fig. 103, 104).

Einen bedeutend höheren Wert, als diese mit durchsichtiger (Blei-) Glasur gefertigten Gefäße und Geräte, haben die Töpferarbeiten, welche mit weißer (Zinn-) Glasur überzogen sind, zumal wenn auf diese Glasur dann noch Verzierungen aufgemalt und durch Einbrennen befestigt sind. Diese Art von Töpferware wurde mit besonderem Geschick von den Sarazenen hergestellt, die nicht allein ihren Gefäßen eine sehr schöne Gestalt zu geben wußten (z. B. die prächtige sogenannte Alhambra-Vase), sondern auch den zur Bemalung verwendeten Farben durch Zusatz von Arsenik einen eigentümlichen Gold- oder Metallglanz zu verleihen verstanden (Fig. 106). In Italien wurden diese schönen, heute gewöhnlich als spanisch-maurische Topfwaren bezeichneten Gefäße durch Import von der Insel Majorca bekannt und erhielten daher den Namen Majolica. Sie werden von italienischen Töpfern bald nachgeahmt und zur Herstellung von Prachtgeschirren benutzt, die, schwerlich je für den Hausgebrauch bestimmt, zur Ausschmückung der Wohnräume Verwendung fanden (Fig. 107). Im sechzehnten Jahrhundert sind schon thätig die Werkstätten von Ferrara (Fig. 108), Padua, Venedig, Bassano, Savona, in den Marken die von Faenza (von den Fabrikaten Faenzas hat die weißglasierte Thonware den Namen Fayence erhalten), von Forli, Rimini, im Herzogtum Urbino zu Pesáro, Castel Durante, Urbino (Fig. 109), Gubbio (dessen Erzeugnisse auch jenes metallische Lustre haben), im Kirchenstaate zu Deruta, in Toscana zu Caffaggiolo (Fig. 110), Siena, Pisa u. s. w. — Die einmal gebrannten Gefäße werden in die Glasur getaucht, und wenn dieselbe eingesaugt ist, so beginnt der Maler seine Thätigkeit. Da die Farbe sogleich,

Fig. 113.

Meißener Vase.
(Nach Burty.)

wie wenn man auf Löſchpapier malt, aufgeſogen wird, iſt es notwendig, mit ſicherer Hand Contur und Farbenauftrag auszuführen: Korrekturen laſſen ſich kaum gut anbringen. Sobald die Malerei beendet, wird das Gefäß nochmals gebrannt; die Farbe verbindet ſich nun innig mit der Glaſur. In neuerer Zeit malt man mit Vorliebe auf glaſierte Geſchirre, wie auf Porzellan. Die Farbe kann da leicht abgewiſcht werden; Verſehen ſind ohne Schwierigkeit wieder gut zu machen; doch wird dieſe Art der Malerei von Kennern nicht beſonders hoch geſchätzt. Am ſchönſten ſind die mit rein ornamentalen Zieraten bemalten Majolica-Gefäße: die Figurenmalereien ſind in der Regel doch handwerksmäßige Leiſtungen, inkorrekt in der Zeichnung und bei der damaligen Beſchränktheit der Farben im ganzen recht monoton. Die deutſchen Töpfer haben mit Glück die italieniſchen Arbeiten nachgeahmt und zumal in buntbemalten Öfen künſtleriſch höchſt anerkennenswerte Werke hervorgebracht. Die Öfen der Schweizer Töpfer ſind z. B. mit Recht als in ihren Formen muſtergültig anerkannt worden. – In Frankreich iſt berühmt die Oiron-Fayence (F. Henri-Deux), deren Leiſtungen heute zu den größten Seltenheiten gehören, und die auf dem Schloſſe Oiron (zwiſchen Blois und La Rochelle) für Helene de Hangeſt de Genlis, Dame de Boiſy, ſeit 1519 Witwe des Miniſters von Franz dem Erſten, Artus Gouffier, und Mutter des Claude Marquis de Caravaz († 1570 oder 72), bis zu ihrem 1567 erfolgten Tode gefertigt wurden (Fig. 111).

Fig. 114.

Capo-di-Monte-Porzellan.
(Aus Blättern für Kunſtgewerbe.)

Nicht minder gesucht sind die bunten Töpfereien aus der Werkstätte des Bernard Palissy (geb. in der Saintonge

Fig. 115.

Sèvres-Vase.
(Nach Burty.)

1510, gest. in der Bastille 1589). Die Reliefs, mit denen er jene Schüsseln u. s. w. dekorierte, zeigen die langgezogenen Kör-

performen, wie sie bei den gleichzeitigen französischen Bildhauern beliebt waren. Eigentümlich ist die Vorliebe bei ihm, nach der Natur abgeformte Tiere, Schlangen, Fische, Krebse, Muscheln, zur Verzierung seiner Schmuckgefäße zu verwenden (Fig. 112). Die Farben sind gegen die italienischen gehalten düster und trüb. Später haben verschiedene französische Fayencefabriken (Nevers, Rouen u. s. w.) noch recht gute jetzt gesuchte Stücke geliefert (meist mit blauen Zieraten auf weißem Grunde). — Die holländische Fayence (Delft) bemüht sich zuerst chinesische Muster, blau auf Weiß, nachzuahmen, hat auch in den Gefäßformen sich China zum Vorbild genommen, aber doch einzelne recht schöne Werke hervorgebracht.

Die Fayence wird verdrängt zuerst durch das Steingut und dies wieder dann durch das billige Porzellan.

Künstlerisch wertvoll sind die englischen Steingutwaren, die aus den Werkstätten des Josiah Wedgwood (1730—95) hervorgingen. Während die dunkelfarbigen Stücke, die zum Gebrauch bestimmt sind, nur im neurömischen Stile geformt, sonst schmucklos sind, hat er die Luxuswaren mit anmutigen Ornamenten und Reliefs, meist antiken Cameen nachgebildet, verziert, die gewöhnlich weiß auf blauen oder gelben Untergrund aufgelegt sind und den Wedgwoodarbeiten einen eigentümlichen Reiz verleihen.

Bedeutsam für die Geschichte der Keramik ist dann die Entdeckung der Herstellung des Porzellans. Porcella ist eine sehr schöne, durch die Glätte ihres Gehäuses ausgezeichnete Schnecke, die gewöhnlich Otterköpfchen genannt wird. Nach diesen Schnecken hat das feuerbeständige weiße Geschirr den Namen erhalten. In China von Alters her angefertigt, wurde es im siebzehnten Jahrhundert in großer Menge durch die Holländer nach Europa eingeführt und mit ganz außerordentlich hohen Preisen bezahlt. Auf Bestellung lieferten die Chinesen auch europäisch dekorierte, zumal mit gemalten Wappen ausgestattete Geschirre, die dann natürlich noch viel kostbarer waren. So wurden da die Mode verlangte, daß Fürsten und vornehme, reiche

Fig. 116.

Barberini- oder Portland-Vase. — British Museum. London.
(Nach Ernest Bosc.)

Leute Sammlungen von Porzellan-Schüſſeln, Taſſen, Vaſen, Figuren anlegten, jährlich bedeutende Summen für dieſen Luxusartikel verausgabt, die zum Teil wenigſtens den Chineſen zu gute kamen. Die Holländer verſuchten durch die Delft-Fayence ein billigeres Surrogat für jene, minder Bemittelten unerſchwinglichen, aber doch modiſchen chineſiſchen Fabrikate zu ſchaffen, und ein gewiſſer Erfolg krönte auch immerhin ihre Beſtrebungen; allein erſetzen konnte doch die Delftware niemals das echte chineſiſche Porzellan. Deshalb war es von allergrößter Bedeutung, als Johann Böttcher (1682—1719) 1705 die Herſtellung von Geſchirren gelang, die dem chineſiſchen Porzellan ähnelten. Das erſte Böttcher-Porzellan iſt rot-braun und ſeine Oberfläche teils matt, teils mit dem Stahl poliert, öfter mit aufgemalten Goldornamenten verziert. 1709 glückte es ihm dann die weiße Porzellanmaſſe zu entdecken und ſomit die chineſiſchen Produkte zu erreichen. Im folgenden Jahre wurde die Fabrik in Meißen angelegt, deren Erzeugniſſe binnen kurzer Zeit durch geſchmackvolle Formen und reizende Malereien ausgezeichnet, den chineſiſchen mit Glück den europäiſchen Markt ſtreitig machten (Fig. 113). Bald wurde das Geheimnis der Fabrikation verraten und ſchon 1720 die Fabrik in Wien, 1734 die zu Capo di Monte (Fig. 114), 1745 die zu Chelſea, 1750 (od. 1751) die von Wegele in Berlin (die 1763 königlich wurde), in demſelben Jahre die Manufaktur von Sèvres gegründet; es entſtanden die von Nymphenburg, Frankenthal in der Pfalz, Fürſtenberg im Braunſchweigiſchen u. ſ. w. Alle dieſe Fabriken haben ſehr ſchöne Arbeiten geliefert, ſich dieſelben aber deshalb auch immer teuer bezahlen laſſen. Erſt in unſerem Jahrhundert iſt das Porzellan billig geworden und hat, wie der Augenſchein zeigt, alle anderen keramiſchen Produkte verdrängt, dabei aber auch durchſchnittlich die künſtleriſche Formenvollendung, welche die älteren Erzeugniſſe ſo wertvoll macht, mehr und mehr eingebüßt.

6. Glasinduſtrie.

Eine gleiche Wahrnehmung drängt ſich auf, wenn wir die Arbeiten der älteren Glashütten mit den Werken vergleichen, die aus den modernen Fabriken hervorgehen. Bekannt iſt, welche hohe Vollendung die altrömiſche Glasinduſtrie erreicht hat. Mit Bewunderung betrachten wir die Proben derſelben, welche wohl oder leidlich erhalten uns übrig geblieben ſind: die Formenſchönheit derſelben erhebt ſie heute noch zu muſtergültigen Vorbildern. Aber ſelbſt in den zahlloſen Scherben ſtaunen wir die Schönheit der Farbe an, die mannigfache Miſchung derſelben, die muſterhaft geblaſenen, gepreßten oder geſchnittenen Figurenreliefs (Fig. 116). Während des Mittelalters iſt die Glastechnik ziemlich in Vergeſſenheit geraten. Verſtanden auch die Byzantiner und vor allem die Sarazenen noch ſchöne Gefäße herzuſtellen, ſie mit eingebrannten Email-Farben zu ſchmücken, ſo ſind die Arbeiten des Abendlandes doch von ſehr untergeordneter Bedeutung, mehr für die Altertumswiſſenſchaft als für die Kunſtgeſchichte von Belang. Einen bedeutenden Aufſchwung nahm die Glasinduſtrie erſt in Venedig, wo ſeit dem ſechzehnten Jahrhundert jene wunderbar feinen, bizarr, aber doch geſchmackvoll geſtalteten Gläſer gearbeitet wurden, die ſo gebrechlich erſcheinen, daß ſie recht eigentlich nur den Bedürfniſſen der geräuſchloſen, von keinem Wagengepolter erſchütterten Lagunenſtadt entſprechen. Die durchſichtigen weißen oder bunten, oft wie mit

Fig. 117.
2.

Venezianiſches Flügelglas.
(Aus: kunſt- und kulturgeſchichtliche Sammlungen des germ. Muſeums.)

feinem Goldſtaub überpuderten Kannen, Kännchen, Pokale, ſind mit zierlichen, wunderbar verſchlungenen Henkeln reſp. Füßen verſehen, die, ſo lange ſie noch weich waren, durch Kneifen mit einer Zange eine eigentümlich phantaſtiſche Form erhalten haben (Fig. 117, 118). Eine reizende Art venezianiſcher Gläſer zeigt weiße oder bunte Faden in der Glasmaſſe. Dieſelben ſind dadurch hergeſtellt, daß weißes undurchſichtiges (latticinio) oder buntes Glas aus dem Hafen mit der Pfeife des Glasbläſers herausgenommen und auf eine Eiſenplatte (Marmor) gerollt wird, ſo daß es eine cylindriſche Geſtalt erhält; dann taucht man dies Glasſtück in durchſichtige flüſſige Glasmaſſe, rollt dieſe wieder, ſo daß der Cylinder weißen Glaſes nun allſeitig von einer Schicht durchſichtiger Maſſe bedeckt iſt; dann wird der ſo entſtandene Cylinder erhitzt und durch Ziehen zu dünnen Stäbchen (Canne) geformt. Wie aus dieſen einfachen Stäbchen nun durch Zuſammenſchmelzen, durch Drehen und andere Operationen die Stäbchen mit zierlichem Filigranmuſter hergeſtellt werden, hat Labarte (Histoire des Arts Industriels IV. 577 ff. — Paris 1868) ausführlich beſchrieben und durch Abbildungen erläutert. Soll nun aus dieſen Stäbchen ein Gefäß hergeſtellt werden, ſo werden dieſelben in einer cylindriſchen Muffel aus Metall oder Chamotteſtein ſenkrecht neben einander geordnet; der Boden der Muffel iſt mit etwas weicher Erde bedeckt, die Stäbchen zu halten. Darauf wird die Muffel ſo lange erhitzt, bis die Stäbchen die Berührung mit dem glühenden Glaſe ertragen. Sodann nimmt der Glasmacher mit der

Fig. 118.

Venezianiſches Fläſchchen.
(Aus den kunſt- und kulturgeſchichtl. Sammlungen des germ. Muſeums.)

Pfeife ein wenig transparentes Glas, bläſt eine kleine Maſſe, die er in die Muffel dann hineinbringt und nun ſo weit ausdehnt, bis dies geblaſene Glas mit den Stäbchen in Berührung kommt und dieſelben an ihm feſt haften; darauf zieht er das Ganze ſamt den Stäbchen aus der Muffel; ein Gehilfe befeſtigt mit einem Faden heißen Glaſes die anhaftenden Stäbchen. Jetzt wird die ſo erhaltene Maſſe, die an der Pfeife hängt, in den Ofen gebracht und ſo erhitzt, daß alle Teile wohl zuſammenſchmelzen, dann auf dem Marmor gerollt und wenn die Oberfläche ganz glatt iſt, mit einer Zange die ganze Maſſe oben ſo geſchickt zuſammengedrückt, daß die Enden aller Stäbchen in einem Punkte zuſammentreffen. Nach dieſer Operation formt der Glasmacher nun durch Blaſen die gewünſchten Gefäße. Iſt während des Blaſens die Maſſe unbewegt geblieben, ſo ſteigen die Faden vom Grunde des Gefäßes ſenkrecht empor (Fig. 119); hat man ſie dagegen gedreht, ſo beſchreiben die Faden eine Spirale und heißen dann Canne ritorte, die aus ihnen hergeſtellten Gefäße Vase a ritorti. Werden zwei ſolche Vase a ritorti, bei deren einer die Faden nach rechts,

Fig. 119.

Venezianiſches Fadenglas.
(Aus: Kunſt- und kulturgeſchichtliche Sammlungen des germaniſchen Muſeums.)

bei der anderen nach links gerichtet sind, in einander gesteckt, durch Schmelzen verbunden und dann durch Blasen weiter gestaltet, so erhalten wir die schönen Gefäße, die wir gewöhnlich Vase a reticelli (Petinetgläser — die Arbeit filigrana a reticelli) nennen (Fig. 120). Die verschiedenen Färbungen und Mischungen der venetianischen Glaskünstler, wie die Herstellung des Aventuringlases, die Fertigung der Millefiorigläser u. s. w. seien nur noch erwähnt. — In den Formen haben die deutschen Gläser des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts keinen besondern Kunstwert; auch ist die Glasmasse meist trübe, ins grünliche spielend. Interessant werden dieselben durch die Emailmalereien, mit denen sie geschmückt sind; die Farben sind durch Einbrennen befestigt. Aus dem Ende des 16. Jahrhunderts haben wir da zahlreiche Humpen, die mit bunten Wappenmalereien verziert sind. Besonders beliebt sind die Wappen des deutschen Reiches und seiner hervorragendsten Fürsten. Berühmt sind dann die meist einfarbig (schwarz), selten bunt ausgeführten Malereien von Johann Schaper († 1670 zu Nürnberg). — Seit dem siebzehnten Jahrhundert blüht die böhmische Kristallglasfabrikation (Fig. 121), deren künstlerische Bedeutung nicht nur in dem ausgesucht schönen Material zu suchen ist, sondern hauptsächlich auf der Geschicklichkeit, mit der die Gefäße durch Schleifen dekoriert sind, beruht. Das Schleifen und Schneiden des Glases wird

Fig. 120.

Venezianisches Petinetglas.
(Aus: Kunst- und kulturgeschichtliche Sammlungen des germanischen Museums.)

durch an einer Spindel befeſtigte, mannigfach geformte kleine Scheiben bewirkt, die aus Meſſing oder Kupfer hergeſtellt, mit Schmirgel oder Tripel beſtrichen und vermittelſt einer Drehbank in Bewegung geſetzt werden. Nebenbei wird auch durch

Fig. 121.

Böhmiſche Gläſer.
(Nach Alexander Nesbitt.)

Ätzen das Glas verziert. Als Ätzgrund benutzt man Kopallack, radiert in denſelben die Zeichnung und ätzt mit flüſſiger Flußſpatſäure. Endlich hat man auch mit dem Diamant in Glas radiert, und als ein hervorragender Meiſter wird Aaron Wolff

(lebte im vorigen Jahrhundert in Brandenburg a. d. Havel) gefeiert. Was ich von ſeinen Arbeiten geſehen, iſt in der That ſehr zart, vielleicht zu zart, ausgeführt. — Erwähnung verdienen zum Schluſſe noch die prächtigen Rubingläſer, deren Erfindung und Herſtellung wir dem bekannten Alchymiſten und Chemiker Johann Kunckel (geb. zu Rendsburg 1630, ſtarb zu Stockholm 1702), verdanken. Sie wurden ſo hoch geſchätzt, daß wir ſie oft mit goldenen und ſilbernen Montierungen antreffen. — Nachdem die Kunſt-Glasinduſtrie gegen Ende des vorigen Jahrhunderts und in der erſten Hälfte des unſerigen recht ſehr herabgekommen war, ſehen wir jetzt dieſelbe wieder rüſtig ſich erheben und vielfach Werke hervorbringen, die den Vergleich mit den Leiſtungen der älteren Zeit wohl ertragen. (Vgl. die Glasinduſtrie von L. Lobmeyr, Albert Ilg u. Wendelin Boeheim, Stuttg. 1874.)

Viel weniger anſprechend ſind die Arbeiten der

7. Drechsler,

die aber nicht deſto weniger in den letzten Jahrhunderten ſehr geſchätzt wurden. Kaiſer und Könige und viele vornehme und geringe Dilettanten übten dieſe Kunſt und fanden an der Drechſelbank die ihrer Geſundheit zuträgliche Bewegung, zugleich eine anziehende Beſchäftigung. Schön wie geſagt ſind dieſe Drechſeleien in den ſeltenſten Fällen, oft ſehr künſtlich, fein und zart gearbeitet, wenn auch in der Form wenig befriedigend; es ſind die echten Erzeugniſſe einer Zeit, die mehr das Mühſame und Schwierige, als das Schöne zu würdigen verſtand, die an den aus Kirſchkernen geſchnittenen Reliefs, an den Spielereien der Kalligraphen, an den wunderlichen Waſſerkünſten und den uns ſo kindiſch erſcheinenden Automaten ihre Freude hatte. Als hervorragende Meiſter in ſolchen Arbeiten werden gerühmt N. Treffler in Augsburg (um 1650) und Lorenz Zick in Nürnberg († 1666), der Lehrer des Kaiſers Ferdinand III.

Die Arbeiten der

8. Rotgießer

verdienen wenigſtens eine Erwähnung. Die Glocken ſind ja meiſt

mit hübſchen Ornamenten verziert; ſelbſt die Kanonen erſcheinen noch bis ins vorige Jahrhundert meiſt mit Wappen u. ſ. w. ausgeſtattet. Und dasſelbe gilt von dem Hausgerät, das aus den Werkſtätten der Rotgießer hervorging. Erſt unſerem Jahrhundert war es vorbehalten, auch dieſen Erzeugniſſen die künſtleriſche Beigabe zu entziehen und ihnen nur die unerläßlich notwendige, für den praktiſchen Gebrauch erforderliche Form zu geben. Und daß dieſe älteren Arbeiten ſchön ſind, wird ſelbſt der zugeben, der die techniſche Vollkommenheit jener Werke anerkennt. Eine Kanone des ſechzehnten Jahrhunderts verhält ſich zu einem gezogenen Geſchütz moderner Konſtruktion, wie ein ſtolzes Orlogſchiff alter Zeit zu einem Kriegsdampfer unſerer Marine. Fraglich erſcheint es nur, wie weit dieſe Rotgießer ſelbſt Künſtler geweſen ſind, ob ſie ſelbſt die Modelle ſich entworfen und ausgeführt haben, oder ob ſie nur den Guß und die Ciſelierung beſorgten. Die Beantwortung dieſer Frage iſt nicht von geringer Bedeutung. denn von ihr hängt es ab, ob wir beiſpielsweiſe in Peter Viſcher zu Nürnberg den großen, in ſeiner Zeit in Deutſchland wenigſtens unerreichten Bildner verehren dürfen, oder ob wir unbekannten Künſtlern den Entwurf und die Modellierung jener ausgezeichneten Werke und dem Rotgießer nur den Bronzeguß verdanken. Hoffentlich wird es gelingen, auch dieſe Unterſuchung einmal zu der heute noch ſchmerzlich vermißten Klarheit zu bringen.

Eine Beachtung verdienen noch die aus Leder hergeſtellten Kunſtarbeiten. Faſſen wir zunächſt die der

9. Buchbinder

ins Auge. Die koſtbaren, zumal die für den kirchlichen Gebrauch beſtimmten Bücher pflegte man im frühen Mittelalter mit wertvollen Einbänden zu verſehen. Die ſchöngeſchnitzten Elfenbeinreliefs der alten Schreibtafeln (Diptycha) wurden auf die Deckel befeſtigt, oder man ließ beſonders ſolche Reliefs nur für dieſen Zweck anfertigen; ſie wurden dann mit einer ſilbernen, vergoldeten Faſſung umgeben und dieſe mit Edelſteinen, mit Émails, mit getriebenen Ornamenten reich verziert. Ja es werden auch ganz

Fig. 122.

Bücherelnband mit Buckeln.
(Aus: Kunſt- und kulturgeſchichtliche Sammlungen des Germaniſchen Muſeums.)

ſilberne Reliefs gearbeitet, die den Buchdeckel völlig überdecken. Erſt im fünfzehnten Jahrhundert wurden die Einbände aus Leder häufiger; man färbte es ſchön rot, und damit es nicht durch Reiben zerkratzt und beſchädigt, an den Ecken beſtoßen wurde, verſah man die Ecken jeder Einbanddecke mit vier Metallbeſchlägen, aus denen ſtarke Buckel vorſtanden, ſo daß der Lederband mit

Fig. 123.

Büchereinband mit Schutzdecke (Camisia).
(Aus: Kunſt- und kulturgeſchichtliche Sammlungen des germaniſchen Muſeums.)

dem Tiſche nie in Berührung kommen konnte (Fig. 122). Die Beſchläge, wie die Schlöſſer, die bei Pergamentbüchern immer erforderlich waren, hat man dann hübſch geſtaltet, fein ciſeliert, und ſo bekam ein ſolcher Einband immer ſchon ein recht ſtattliches Anſehen. Die Anwendung ſolcher Eckbeſchläge und Metallſchließen hat bis ins vorige Jahrhundert ſich noch erhalten; ſie

werden meiſt von Silber gefertigt, und auf einen Sammeteinband aufgelegt machen ſie dann einen ſehr anſprechenden Eindruck. Um den bunten Lederband zu ſchützen, ging man ſogar ſo weit, über demſelben noch ein Schutzleder (Camisia) mit den Beſchlägen zu

Fig. 124.

Geſchnittener Lederband.
(Aus: Kunſt- und kulturgeſchichtliche Sammlungen des germaniſchen Muſeums.)

befeſtigen, das über die Ränder des Einbandes vorſtehend zugleich den Schmuck vor Beſchädigung hütete. An einer Schmalſeite des Buches konnte dieſe lederne oder aus Stoff hergeſtellte Schutzdecke zuſammengeſchnürt werden, und wir erhalten ſo die auf mittelalterlichen Gemälden ſo oft dargeſtellte Form der Buchbeutel (Fig. 123). Aber unbequem war eine ſolche Vorkehrung

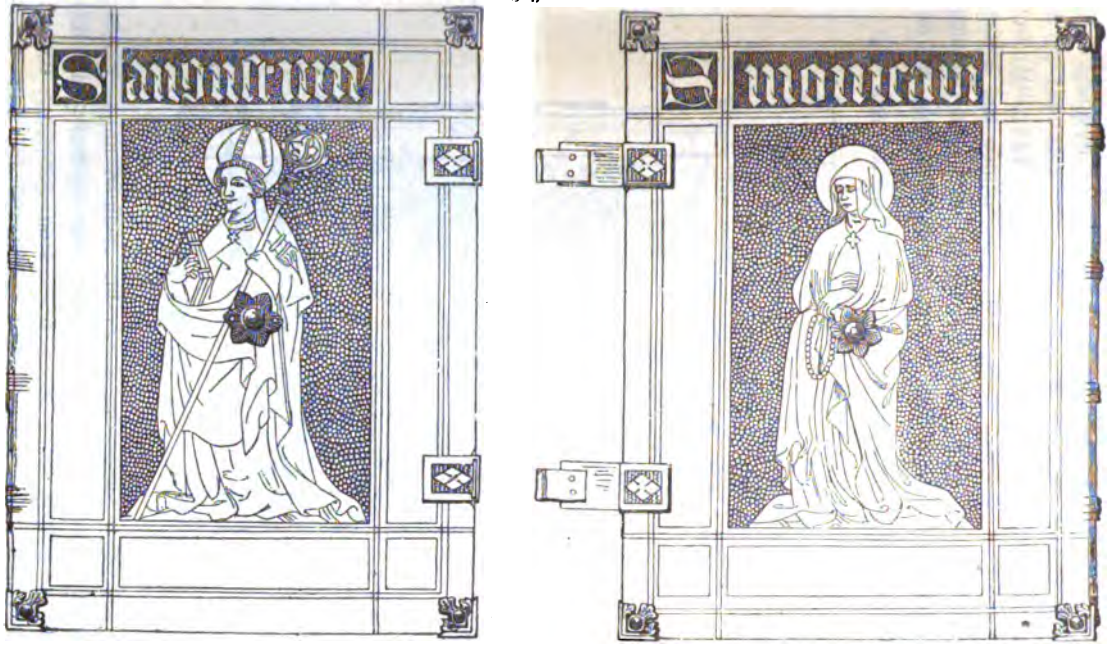
immer, und für gewöhnlich begnügte man ſich mit einfachem braunen Lederband oder ſuchte dieſen durch Preſſungen mit erwärmten Stempeln oder durch eingeſchnittene Bilder reicher zu geſtalten. Man zeichnete auf den dicken Lederüberzug der Buch-

Fig. 125.

Geſchnittener Lederband.
(Aus: Kunſt- und kulturgeſchichtliche Sammlungen des germaniſchen Muſeums.)

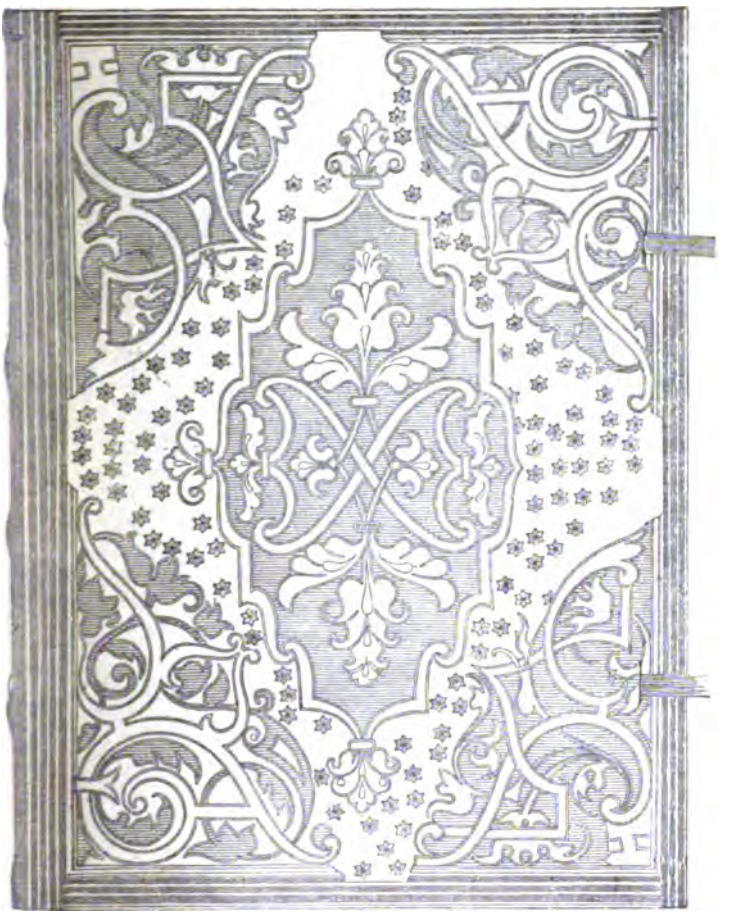
deckel die Figuren und Ornamente auf, ſchnitt die Umriſſe der Zeichnung mit dem Meſſer ein und ſchlug dann vermittelſt Stanzen den Hintergrund, der etwas vertieft erſcheinen ſollte, nieder (Fig. 124, 125, 126, 127). Daß ſich mit dieſer Technik des Lederſchnittes ſehr ſchöne Erfolge erzielen laſſen, haben ja neuere Verſuche erwieſen. Im ſechzehnten Jahrhundert beginnt

Fig. 126.



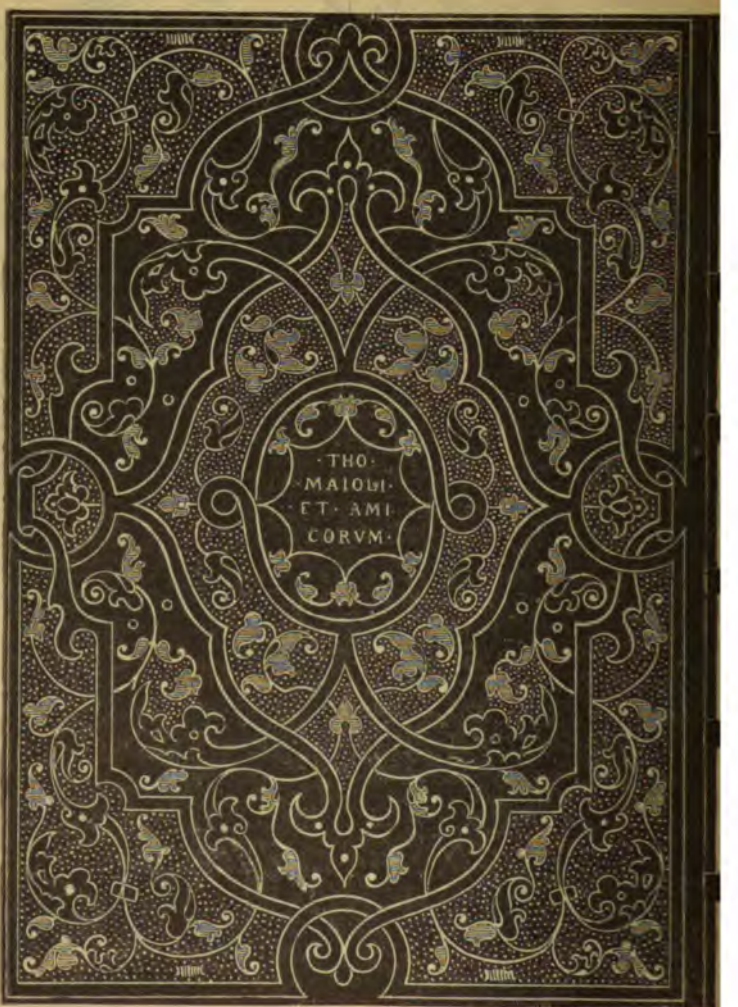
Geschnittener Lederband.
(Aus: Kunst- und kulturgeschichtliche Sammlungen des Germanischen Museums.)

Fig. 127.



Gepreßter Lederband.
(Aus: Kunst- und kulturgeschichtliche Sammlungen des Germanischen Museums.)

Fig. 128.



Gepreßter Lederband aus der Bibliothek des Thomas Maiolus.
(Nach Ernest Bosc.)

man nun der Ausschmückung der Lederbände eine größere Sorgfalt zu schenken. Für die Pressung werden reizende Rand-Leisten in Kupfer geschnitten, die mit feinen Renaissance-Mustern, Portraits römischer Kaiser u. s. w. ornamentiert sind. Mitten auf den Buchdeckel werden entweder Wappen, oder Portraits von Fürsten oder berühmten Leuten (Luther, Melanchthon) oder Darstellungen allegorischer Gestalten, Abbildungen von Personen aus der alten Geschichte (z. B. Lucretia) im flachen Relief aufgepreßt. Zumal auf Schweinslederbänden haben sich diese Pressungen, für die wie es scheint Maler die Zeichnungen entwarfen, vortrefflich gehalten. Reicher erscheint solche Zierat nun, sobald noch Gold bei der Pressung verwendet wurde. Die italienischen Pergamentbände, die ohne Anwendung von Pappe hergestellt sind, zeigen im sechzehnten Jahrhundert reizende Goldverzierungen auf dem glatten gelben Grunde. Sehr reiche Einbände mit schön gezeichneten Goldpressungen verstand man im sechzehnten Jahrhundert sowohl in Deutschland anzufertigen, wie in Frankreich (Fig. 127, 128), wo man ihnen auch durch Auflegen verschieden gefärbter Ledermuster (Ledermosaik) ein noch schöneres und prächtigeres Aussehen zu geben wußte. Ich habe hier einige Proben so schöner Bucheinbände mitgeteilt. Weniger hübsch sind die noch im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert mit Malereien verzierten Schweinslederdeckel. Auch der Schnitt des Buches wurde bei reich ausgestatteten Exemplaren durch Pressungen and Malereien dem Einband entsprechend verziert. Solch kostbarer Schmuck konnte nur dann berechtigt erscheinen, wenn die Bücher selbst einen bedeutenden Wert repräsentierten: dann lohnte es sich schon ein teures Werk auch gut binden zu lassen. Je billiger die Bücher werden, je weniger Geld man für sie verausgabt, desto geringer werden naturgemäß auch die Einbände. Es ist nun nicht in Abrede zu stellen, daß in der neueren Zeit auch der Geschmack für gute Bände sich bedeutend gebessert hat; indessen wird ein schöner Lederband immer nicht wohlfeil sein und zumal mit den ja jetzt so überaus billigen Buchpreisen in keinem rechten

Verhältnis stehen. So hat man denn auch hier zu Surrogaten seine Zuflucht genommen, ersetzt das Leder durch bunten Kattun und erreicht wenigstens, so lange das Buch noch neu ist, einen das Auge bestechenden Effekt. Wie aber diese schönen Kattunbände nach einigen Jahren aussehen, das ist ja bekannt.

Aus Leder hat man dann gar künstliche Arbeiten hergestellt, es in Wachs, das mit einigen uns unbekannten Zusätzen gemischt war, gesotten und Verzierungen, Figurenreliefs durch Pressung und durch Treiben, durch Stanzen mit heißen Eisen u. s. w. hergestellt. Als kostbare Zimmerzieraten waren im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert die mit Malerei, Vergoldung und Pressung reich ornamentierten Ledertapeten beliebt, die man heute auch in Papier recht ähnlich nachzumachen versteht.

II. Die Plastik.

Die Bildhauerkunst (Plastik, Skulptur) stellt wie die Architektur ihre Werke körperlich, d. h. in den drei Raumdimensionen her, entbehrt jedoch der Innenräume, welche jener eigentümlich sind Sind ihre Arbeiten so ausgeführt, daß sie rund der Natur nachgebildet erscheinen und von vorn, von den Seiten, wie von der Rückseite beschaut werden können, so werden dieselben Rundfiguren, oder Statuen genannt; ist dagegen das Werk so angelegt, daß es gleich wie ein Bild nur von einer Seite betrachtet werden soll, daß der Hintergrund, von dem sich die einzelnen Figuren abheben, eine mehr oder minder ebene Fläche bildet, so bezeichnet man solche Arbeiten als Reliefs, und, je nachdem die Figuren mehr oder weniger rund aus dem Hintergrunde hervortreten, spricht man von Hoch-(haut)-Reliefs (Fig. 129) und Basreliefs (Fig. 130). Die mittelalterlichen Bildhauer haben die Hintergründe, wie es gerade es das dargestellte Relief verlangte, vertieft; die Meister der Renaissance und der modernen Zeit bauen ihre Reliefs im Modell auf einer ebenen Fläche auf und halten auch bei der Ausführung an dieser Norm fest.

Das Gebiet, welches der Bildhauer beherrscht, ist ein verhältnismäßig eng begrenztes. Ist er auch ungebundener in seinen Schöpfungen als der Architekt, der, wie wir gesehen, von zahl-

Fig. 129.

Lorenzo Ghiberti, größere Thür des Battisterio zu Florenz. Erstes Feld. (Nach Perkins.)

reichen Rücksichten abhängig erscheint, so erfreut er sich doch nicht der Freiheit, welche allein unter den bildenden Künstlern dem Maler gewährt ist. Seine Aufgabe ist die Darstellung der lebenden Natur, in erster Linie des Menschen, etwa noch des

Tieres: die Wiedergabe der Landſchaft, der Bäume, Blumen u. ſ. w. iſt ihm verſagt; er kann ſie höchſtens andeutend behandeln, aber

Fig. 131.

Donatello, Sta. Cecilia.
(Nach Perkins.)

ſie ſo wahr und lebensvoll wiederzugeben, wie der Maler dies vermag, das iſt ihm, ſchon weil er ſelbſt bei polychromer Ausführung doch der Farbe nicht jenen zauberhaften Reiz zu verleihen im Stande iſt, durchaus nicht geſtattet.

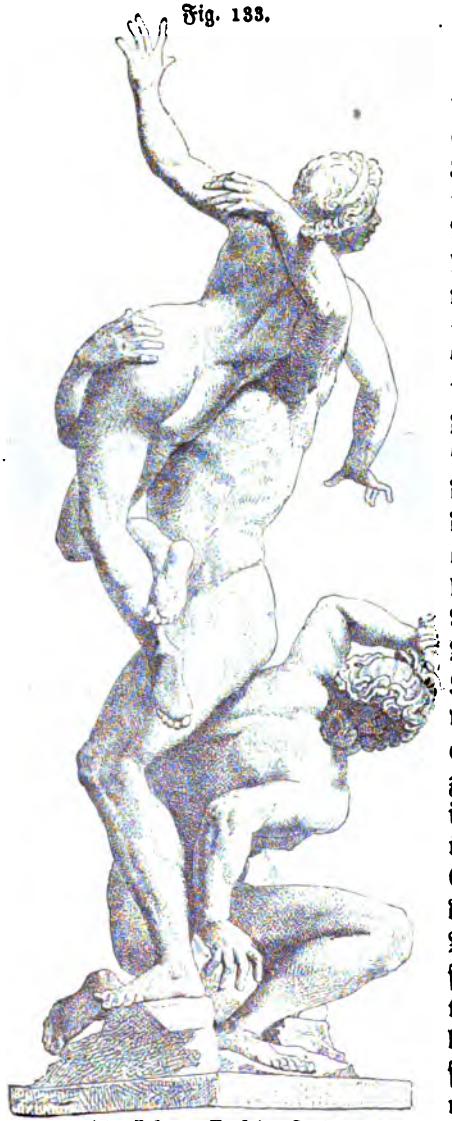
Die menſchliche Geſtalt darzuſtellen, iſt wenn nicht ſeine einzige, ſo doch ſeine Hauptaufgabe, und zwar wird er eine weit größere Kenntnis des Körpers und ſeiner Struktur dazu bedürfen,

Fig. 132.

Perſeus und Andromeda, Relief von Benvenuto Cellini.
(Nach Perkins.)

weil bei der Skulptur Fehler und Verſtöße gegen die Wahrheit viel eher ſich bemerklich machen, als bei einem Gemälde, in dem durch geſchickte Farbenbehandlung manche nicht genügend ver-

Fig. 133.



Giovanni da Bologna. Raub der Sabinerinnen.
(Nach Desjardins.)

ſtandene oder durchgebildete Partie ſich verſtecken läßt. Nicht allein aber ſtellt man in dieſer Hinſicht an ein plaſtiſches Kunſtwerk höhere Anſprüche: man verlangt auch, daß Statuen, von allen Seiten betrachtet, immer eine ſchöne Linienführung im Umriß zeigen. Daß dieſer Anforderung nur ſchwer zu entſprechen iſt, daß manche gute Ideen dieſen Rückſichten geopfert werden müſſen, liegt ja auf der Hand. Bei einem ſtatuariſchen Werke iſt zudem der Künſtler genötigt, mit wenigen Figuren das auszuſprechen, was er zu ſagen hat; er kann in einer Gruppe nicht über die Menge von Geſtalten disponieren, die beiſpielsweiſe dem Maler zur Verfügung ſtehen; er muß bei Statuengruppen und ſelbſt bei Reliefs, ſollen dieſelben nicht unruhig oder unklar wirken, wie z. B.

das hier abgebildete Relief des Benvenuto Cellini (Fig. 132), mit verhältnismäßig wenig Mitteln ſein Ziel zu erreichen wiſſen.

Den Raub der Sabinerinnen würde ein Maler (z. B. Louis David) immer mit einem großem Aufwand von Figuren darſtellen; er würde uns eine Anzahl der geraubten Mädchen, der raubenden Jünglinge, der klagenden Mütter, der abwehrenden Väter zeigen: der Bildhauer Giovanni da Bologna hat ſich mit drei Geſtalten begnügt, den Jüngling dargeſtellt, der die geraubte Schönheit ſiegesfroh fortträgt, und den zu Boden geſchlagenen Vater derſelben (Fig. 133).

Urſprünglich iſt die Plaſtik an die Architektur gebunden; ſie hat einzig und allein die Aufgabe, dem Werke des Baumeiſters den höheren künſtleriſchen Schmuck zu verleihen. Sorgfältig wird darum der Künſtler erwägen, für welche Stelle ſein Werk berechnet iſt; die Proportionen ſeiner Figuren werden ſich ſtrecken, ſelbſt über das Naturwahre hinaus, ſobald ſie hoch über dem Auge des Beſchauers ihren Platz finden ſollen; er wird mehr auf die Wirkung hinarbeiten, wenn ſein Werk nur aus der Ferne betrachtet werden kann, größeres Gewicht auf die Ausführung der Einzelnheiten legen, iſt ein nahes Herantreten an die Arbeit möglich. Er wird wohl unterſcheiden, ob ſeine Arbeit im Freien einen Platz finden ſoll — dann auch die Maßverhältniſſe etwas verſtärken — oder ob es für einen Innenraum beſtimmt iſt, und dann nicht verfehlen, die Beleuchtung mit in Betracht zu ziehen. Die Beobachtung aller der hier nur angedeuteten Rückſichten ſetzt den Künſtler in den Stand, für den beſtimmten Zweck ein möglichſt wirkſames Werk zu ſchaffen. Daß viele ſolche Arbeiten, herausgeriſſen aus der alten, wohl erwogenen Umgebung oder in Gipsabguß abgeformt, dann in den Muſeen nicht mehr die rechte Wirkung haben, iſt ja leicht erklärlich. Ein plaſtiſches Kunſtwerk iſt nicht ein Möbel, das man ohne Schaden bald hierhin, bald dahin ſtellen kann; es kann ja immer auch unter anderer Umgebung ſeine Schönheit bewahren, aber ſeine rechte Bedeutung hat es nur an der Stelle gehabt, für die

der Künſtler es geſchaffen. Die Architektur bietet aber dem plaſtiſchen Kunſtwerk nicht nur die beſte und paſſendſte Stelle: ſie gewährt ihm auch den ſchönſten und wirkungsvollſten Rahmen. Es mag ja ſein, daß ſchon in Athen auf der Akropolis, daß in Olympia zahlloſe Statuen und Statuengruppen neben- und hintereinander ſtanden, da ſchon zur Blütezeit griechiſcher Plaſtik ſich dieſe Kunſt von der Baukunſt losgelöſt hat: aber ob dieſer Statuenwald ſchön ausgeſehen hat, ob in dieſer Menge ein jedes Kunſtwerk zur rechten Geltung gekommen iſt, das wäre doch ſehr zu bezweifeln.

Noch ſchlimmer ſtellt ſich das Verhältnis in der neueren Zeit. Die Künſtler des Altertums wie des Mittelalters und der Renaiſſanceperiode haben ihre Arbeiten ausgeführt für einen beſtimmten, ihnen wohlbekannten Zweck; ſie haben dieſelben nur unternommen, ſobald ihnen eine Beſtellung die Sicherheit gewährte, den Lohn für ihre Mühe zu ernten; ſomit waren ſie in der Lage, alle jene eben ſkizzierten Rückſichten zu nehmen, und daß ſie dies thaten, iſt wieder ihren Werken ſelbſt zu gute gekommen. Der Künſtler der neueren Zeit wartet in der Regel nicht ſo lange, bis ein Beſteller ſich bei ihm meldet: er ſchafft, und da er das Werk doch verkaufen will, ſo macht ihm die Wahl des Gegenſtandes ſchon Schwierigkeiten, mit denen die älteren Künſtler nicht zu kämpfen hatten. Iſt die Arbeit vollendet — d. h. im Atelier ausgeführt, ohne jede Rückſicht auf die einſtige Placierung — und wird ſie verkauft, ſo hängt es einzig von dem Käufer ab, ob er für das Kunſtwerk einen paſſenden Platz auswählt; je weniger dasſelbe ſpeziellen Zwecken entſpricht, einen eigentümlichen Charakter an ſich trägt, je mehr es für alle möglichen Stellen verwendbar erſcheint, deſto beſſer wird es des Meiſters würdig ſich präſentieren. Man muß eine ſolche Statue wie ein Möbelſtück im Garten, im Treppenhaus, im Boudoir, im Speiſeſaale aufſtellen können, und ſie muß überall gut und ſchön ausſehen. Das iſt ſehr viel verlangt! Das ſchlimmſte aber ſind die öffentlichen Monumente, die wie Briefbeſchwerer auf den Plätzen

unſerer Städte hingeſtellt werden, ohne daß die Umgebung nur die geringſte Beachtung erhält. Und wenn eine ſolche Statue noch viel größer wäre, ſie würde auf einem großen Platze winzig, unbedeutend erſcheinen, während ſie, an der Façade eines öffentlichen Gebäudes angebracht, auf die Wangen der Auffahrt eines Palaſtes, oder im Treppenhauſe eines ſolchen architektoniſchen Monumentes, in einer hübſch geordneten Niſche oder wie ſonſt, aber immer im Einklang mit der Architektur aufgeſtellt, einen ganz anderen Eindruck hervorbringen würde. Ja ſelbſt auf den Pfeilern einer Umfaſſungsbaluſtrade aufgeſtellt, können Statuen ganz gut wirken, wie dies die Profeſſorenbildſäulen beweiſen, die auf dem Prato della Valle zu Padua ſo angeordnet ſind. Ich will hier gar nicht von den ſchwarzen Bronzemännern ſprechen, die allerorten jetzt zum Andenken an berühmte und unberühmte Männer, Mitbürger, Lokalgrößen errichtet werden, und die, wie jeder ſich überzeugen kann, bald nur von Fremden beachtet werden: aber auch Steinfiguren entbehren ja meiſt eines guten ruhigen Hintergrundes, der den Geſtalten ſich in ihren Umriſſen klar abzuheben geſtattet. Die Rococo-Künſtler verſtanden ihr Metier beſſer, wenn ſie ihre Marmor- und Sandſteinſtatuen gegen die dunklen Wände der geſchorenen Taxushecken ſetzten. Meines Erachtens bedarf die Skulptur des Anſchluſſes an architektoniſche Monumente, und jemehr ſie denſelben ſucht und benutzt, wird ſie ſelbſt dadurch Gewinn haben.

Es iſt ſchon bemerkt worden, daß in der Darſtellung des Menſchen der Bildhauer ſeine vorzüglichſte Aufgabe zu ſuchen habe. In der klaſſiſchen Kunſt hat man die Schönheit des menſchlichen Körpers zuerſt wiederzugeben ſich bemüht, und an den Arbeiten, die vor der höchſten Blüte griechiſcher Kunſt entſtanden, ſind meiſt die Körper mit vieler Geſchicklichkeit dargeſtellt, während die Durchbildung und Belebung der Köpfe noch viel zu wünſchen übrig läßt. Die griechiſche Kunſt hat in der Darſtellung des nackten Menſchenleibes das Vorzüglichſte geleiſtet; ihre Götter ſind ganz unbekleidet oder nur teilweiſe mit Gewändern drapiert,

ſo daß immer noch der ſchöne Körper zur Geltung kommt. Athleten ſind nackt dargeſtellt, und dieſer Kultus des Nackten, dieſes feinfühlige Verſtändnis für die Schönheit einer unbekleideten Geſtalt, hat auch in der römiſchen Kunſt ſeinen Ausdruck gefunden. Die chriſtliche Kirche dagegen tritt jenem Kultus des ſündhaften Fleiſches ganz und gar feindſelig entgegen; alle Bildwerke, die für den kirchlichen Gebrauch beſtimmt ſind, müſſen bekleidet dargeſtellt werden; ja man hat ſelbſt den gekreuzigten Heiland in der älteren Zeit öfters mit einer Tunika angethan gebildet. Je ſichtlicher die Kunſt ſelbſt verfiel, um ſo weniger waren ja auch die Künſtler der ſchwierigen Aufgabe, einen nackten Körper gut und ſchön wiederzugeben, gewachſen; ſchon aus dieſem Grunde vermeiden ſie es, und wo ſie es nicht zu umgehen vermögen, alſo wenn es ſich um die Darſtellungen des Sündenfalles, der Taufe Chriſti u. ſ. w. handelt, da zeigen ſie ihre Unfähigkeit ganz unverhohlen. Je mehr nun aber ſeit dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert die Kunſt der Bildhauerei und auch der Malerei ſich wieder aufrafft, je mehr die Künſtler es begreifen, daß die Grundlage aller ihrer Thätigkeit auf einem gründlichen Verſtändnis von dem Menſchen, nicht allein von ſeiner Geſichtsbildung, ſondern auch von ſeiner Körperform beruht, je mehr ſie ſich durch Studium nach der Natur, durch Aktzeichnen, durch Kenntnis der Anatomie dies Verſtändnis aneignen, dann an den Überreſten des klaſſiſchen Altertums ihren Schönheitsſinn ſtärken und veredeln, um ſo mehr mußte ſich ihnen die Wahrnehmung aufdrängen, daß nicht die bekleidete Menſchengeſtalt, ſondern den Menſchen in all der idealen Schönheit, wie er aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen, alſo ohne jede Verhüllung, zu bilden, die höchſte Aufgabe der Kunſt ſei. Die Kunſt hat einſtweilen noch für den Schmuck der Kirche zu arbeiten, da iſt alſo die Schöpfungsgeſchichte, dann die Darſtellung der Auferſtehung der Toten, und vielleicht noch ein oder das andere bibliſche Sujet geeignet, dem Künſtler den Anlaß zur Bildung nackter Geſtalten zu geben, und wie ſchön dieſe Gelegenheit bedeutende Künſtler zu benutzen

wußten, zeigen uns die Reliefs am Dome zu Orvieto von Giovanni Piſano, zeigt uns vor allem die erſte Tafel von der größeren Thür des Lorenzo Ghiberti (vgl. Fig. 129). Bei einer ſolchen Aufgabe konnten ſie erſt einmal recht Zeugnis von ihrer Kunſt ablegen. Im fünfzehnten Jahrhundert ſuchen die Bildhauer Italiens — denn Deutſchland kommt, was die Plaſtik anbelangt, in dieſer Hinſicht nicht in Betracht — den Kreis der Darſtellungen unbekleideter Figuren zu vermehren. Donatello ſtellt meines Wiſſens zuerſt David, den das Mittelalter immer als den königlichen Pſalmiſten vorgeführt, als nackten Jüngling dar, und

Fig. 134.

Michelangelo Buonarotti. Aurora und der Abend vom Grabe des Lorenzo de' Medici zu Florenz.
(Nach Lübke.)

ſeinem Vorbilde iſt dann Michelangelo gefolgt. Da die bibliſchen und legendariſchen Geſchichten indeſſen gerade in dieſer Richtung einen dem Künſtler wenig ergiebigen Stoff boten, man aber auch Bedenken trug, nackte Geſtalten ohne jede Veranlaſſung, alſo als reine Nachbildungen der ſchönen Natur vorzuführen, ſo benutzte man ſchon gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts mit Vorliebe die Mythen der Griechen und Römer, zumal man überzeugt ſein konnte, daß die aus dieſem Kreiſe gewählten Sujets von den gebildeten Zeitgenoſſen verſtanden und gewürdigt wur-

den. So entdeckte man einen Vorwand, welcher es möglich machte, Darstellungen nackter Männer und Weiber selbst der guten Gesellschaft annehmbar erscheinen zu lassen (Fig. 134, 135). Dem Altertume waren diese mythologischen Persönlichkeiten doch immer Gegenstand religiöser Verehrung gewesen: jetzt wird einer unbekleideten Gestalt irgend ein Attribut beigegeben, welches sie als die oder die Gottheit kennzeichnet, und mit diesem Attribut hat sie ihre Legitimation erhalten, erscheint sie nicht mehr unschicklich;

Fig. 135.

Nymphe von Fontainebleau von Benvenuto Cellini.
(Nach Lübke.)

aber ihr mit irgend welcher frommen Neigung entgegenzutreten, das fällt auch keinem ein. Man hat wie gesagt einen Vorwand, für die nackte Schönheit sich zu begeistern, und das genügt. Mit dieser gelehrten Bildung hängt nun auch die unselige Vorliebe für die Allegorie zusammen, jene Bilderrätsel, die das plastisch oder malerisch nicht Darstellbare doch für den Eingeweihten verständlich aussprechen sollen, für die Mehrzahl des Volkes jedoch unverständlich sind. In neuerer Zeit ist die Allegorie — Gott sei gedankt — etwas in den Hintergrund gedrängt worden, aber noch werden Bilder der Germania, der Austria,

Bavaria, Boruſſia und wie alle dieſe langweiligen Perſonifikationen heißen mögen, immer wieder gemalt, gemeißelt und in allen denkbaren, ſelbſt unglaublichen Materialien dargeſtellt. — Die Renaiſſanceperiode hat aber — und das muß man ihr zur Ehre nachſagen — die nackte Schönheit mit dem erforderlichen ſittlichen Reſpekt darzuſtellen gewußt: ſelbſt die Gemälde Tizians und Correggios, die Bildwerke des Giovanni da Bologna (vgl. Fig. 133) ſind nicht im anſtößigen Sinne ſinnlich zu nennen. Wohl aber tritt dieſe Richtung in der Barockepoche immer klarer hervor. Schon die Geſtalt der Wahrheit am Grabmal Pauls III. im Chor von S. Peter zu Rom, die von Guglielmo della Porta († 1577) herrührt, iſt etwas lüſtern ausgefallen; aber das erſcheint doch noch ganz zahm gegen den fauniſch lächelnden Engel, der auf Berninis Altar in S. Maria della Vittoria der h. Thereſa den Pfeil der göttlichen Liebe entgegenhält, gegen desſelben Künſtlers Pluto und Proſerpina (Villa Ludoviſi — Fig. 136) oder gegen François Girardons († 1715) Behandlung des gleichen Vorwurfes im Verſailler Garten (Fig. 137). Dem Zeitgeſchmacke entſprechend

Fig. 136.

Bernini, Raub der Proſerpina.
(Nach Lübke.)

wählten die Künſtler die galanten Abenteuer der Götter und Nymphen, ſo die Geſchichten von der Leda und die von der ſchönen Calliſto mit Vorliebe zum Gegenſtande ihrer Darſtellung.

Fig. 137.

Girardon. Raub der Proſerpina.
(Nach Lübke.)

Es genügt wohl an die Skulpturen im Marmorbade zu Kaſſel zu erinnern, die von Pierre François Monnot († um 1730) herrührten. Dieſer leichtfertigen Auffaſſung der Aufgabe der Kunſt machte nun allerdings die Geſchmacksveränderung, die in

dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts vor sich ging, ein Ende, aber eine praktische Lösung, wie das Nackte unserer modernen Kunst zu erhalten sei, ohne daß man immer wieder, wie dies Thorwaldsen, Canova und ihre Nachfolger gethan, zur Nachbildung antiker Vorlagen seine Zuflucht nahm, eine solche Lösung ist immer noch nicht erzielt worden. Der großen Menge der modernen Welt ist der reine Genuß der nackten Schönheit fremd geworden, und deshalb ist es immerhin mißlich, bei Denkmälern, die für die Öffentlichkeit bestimmt sind, wie das Erfahrungen gelehrt haben, von unbekleideten Gestalten Gebrauch zu machen. Aber auch in Museen, ja in Privaträumen scheut man sich, nackte Gestalten aufzustellen, wenn man die Nacktheit nicht eben durch irgend eine mythologische Bezeichnung entschuldigen kann. Die Prüderie gerade in solchen Dingen ist fatal genug und zeigt eben — wie auch die nichtsnutzigen Feigenblätter, die in öffentlichen Sammlungen ja noch immer zum Skandal verwendet werden, — daß dem Publikum das Verständnis fehlt, die Fähigkeit, mit reinem Sinne sich der nackten Schönheit zu erfreuen.

War dies Streben der Bildhauer zumal, ihre Kunst in der Darstellung herrlicher unbekleideter Menschengestalten zu zeigen, ganz und gar berechtigt, und konnte das Studium der antiken Denkmäler in diesem Falle sie nur in der Überzeugung bestärken, so hat dies Studium doch in einer anderen Richtung wieder vielen Schaden angerichtet und der Portraitskulptur auf lange Zeit einen verkehrten, unheilvollen Weg gewiesen. Ich meine die irrige Auffassung, zu glauben, ein Werk großen Stiles hervorzubringen, wenn man auf eine Figur, die ganz in der Art der Römer gearbeitet war, nun einen modernen Portraitkopf setzte. Je vornehmer die darstellende Persönlichkeit, desto unerläßlicher erschien das Römerkostüm. Wenn wir die Statuen Ludwigs XIV. und XV., die Denkmäler Auguſt des Starken und wer weiß wie vieler hoher Potentaten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts mit dieser Maskerade angethan sehen,

deren barocker Effekt noch durch die wallende Allongenperücke gesteigert wird, so sind wir geneigt, dies dem eigentümlichen Zeitgeschmacke zu gute zu halten: wie fest aber muß die Über-

Fig. 138

Pieter de Witte, Herzog Wilhelm V. von Bayern.
(Denkmal Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche zu München.)
(Nach Lübke.)

zeugung von der Richtigkeit jener verkehrten Auffassung Wurzel geschlagen haben, wenn wir finden, daß noch Schinkel bei seinen Entwürfen zum Denkmal Friedrichs des Großen — die glück-

licherweiſe Entwürfe blieben — den Monarchen als römiſchen Triumphator darſtellte, wenn Gottfried Schadow, der den lebenswahren Friedrich den Großen für Stettin (1793), den Ziethen und den Leopold von Deſſau ſchon gearbeitet, ſich beſtimmen ließ, dem alten Blücher in Roſtock jenen wunderlichen Anzug anzulegen, Kiß Friedrich Wilhelm III. als römiſchen Imperator bildet, Rauch, bei ſeinem Entwurf zur Doppelſtatue Schillers und Goethes beide in römiſches Koſtüm kleidet? Nun hoffentlich gehört dieſe merkwürdige Mode jetzt der Vergangenheit an. Es würde doch ſchwerlich heute einem Künſtler einfallen, Bismarck in Geſtalt eines römiſchen Redners oder Heerführers darzuſtellen. Dieſe thörichte Mode hat auch erſt allmählich in den Ländern außerhalb Italiens Nachahmung gefunden: die ſchönen Statuen der bayeriſchen Herzoge Wilhelm V. (Fig. 138) und Albrecht V. am Denkmal Kaiſer Ludwigs in der Frauenkirche zu München beweiſen, daß man damals auch wohl noch im Stande war eine Bildſäule geſchmackvoll herzuſtellen, wenn dieſelbe nur ihr gewöhnliches Koſtüm angelegt hatte, daß es der ſpäter ſo unerläßlich erachteten Faltenmaſſen des großen Mantels nicht bedurfte, auch einem ſolchen Werk den Stempel wahrhaft monumentaler Kunſt zu verleihen.

Die römiſche Garderobe für Statuen moderner Größen zu verwenden, wird nun wohl kaum einem Künſtler noch einfallen, hat doch Rietſchel durch ſein Leſſingſtandbild gezeigt, wie ſchön das Koſtüm des vorigen Jahrhunderts ſich präſentiert, wenn es von einem wahren Künſtler dargeſtellt wird. Fraglicher erſcheint es, ob mit unſerer modernen Tracht der Künſtler etwas Rechtes anfangen kann. Die Uniformen der Soldaten bieten immer noch eher maleriſche Motive, als die Kleider des Civiliſten; aber das Bein wird bei beiden durch die lange Hoſe ganz verſteckt, und es gehört viel Kunſt dazu, eine ſolche moderne Statue nicht entſetzlich langweilig erſcheinen zu laſſen. Und doch werden dieſer häßlichen Statuen immer mehr. Wäre es da nicht am beſten die Frage in der Art zu löſen, daß man ſich entſchließt,

nur Bruſtbilder, Büſten oder Medaillons dem Andenken verdienter Männer zu widmen? Bei der Büſte würden alle Schwie-

Fig. 139.

Deſiderio da Settignano, Büſte der Marietta Strozzi.
(Berliner Muſeum.)
(Kunſthiſtoriſcher Bilderbogen.)

rigkeiten, das moderne Koſtüm darzuſtellen, erheblich reduziert werden.

Die Büſten müßten nur aber nicht in der Art ausgeführt ſein, wie dies ſeit drei Jahrhunderten und länger üblich

iſt, das heißt: man ſollte nicht auch in der Hinſicht dem Vorbilde der Römer ſklaviſch folgen und den Hals und das Stück Bruſt, das da zum Vorſchein kommt, unbekleidet bilden.

Fig. 140.

Büſte Filippo Strozzi's Benedetto da Majano.
(Berliner Muſeum.)
(Kunſthiſtoriſcher Bilderbogen.)

Die Römer und die Griechen gingen mit bloßem Halſe, zum Teil entblößter Bruſt einher; an dieſen Anblick waren die Zeitgenoſſen gewöhnt, und der römiſche Bildhauer, der die Büſte des Seneca

meißelte, hat den welken, runzligen Hals des gefeierten Dichters und Philoſophen naturtreu dargeſtellt. Als man aber im fünfzehnten Jahrhundert wieder begann Portraitbüſten auszuführen, als Deſiderio da Settignano (Fig. 139), Mino da Fieſole, Benedetto da Majano (Fig. 140) ihre ſchönen Arbeiten fertigten, hat man das Bruſtbild immer bekleidet dargeſtellt und zwar in der Art, wie Freunde und Zeitgenoſſen den Dargeſtellten zu ſehen gewöhnt waren. Unſere deutſchen Meiſter wußten im ſechzehnten Jahrhundert vortrefflich ſolche Halbfiguren zu modellieren, wie das prächtige bemalte Terracotta-Portrait des Willibald Imhof im Muſeum zu Berlin beweiſt. Seit dem ſiebzehnten Jahrhundert wird es aber bald allgemein üblich, die Portraitbüſten mit bloßer Bruſt und bloßem Halſe darzuſtellen. Ob dieſe Art von Büſte ſchön ausſieht, mag ganz dahingeſtellt bleiben; ich will auch nicht über die Arbeiten früherer Zeit aburteilen: ſie müſſen doch den Zeitgenoſſen gefallen haben — aber auf eins möchte ich hinweiſen, daß plaſtiſch eine Portraitähnlichkeit nur ſchwer zu erreichen iſt, wenn der Portraitierte in einer allen denen, die ihn kennen, ganz ungewöhnten Weiſe dargeſtellt wird. Wir ſind gewöhnt unſere Staatsmänner, unſere Gelehrten, kurz alle die Leute, die durch Denkmäler geehrt zu werden pflegen, im vollen Anzuge mit Rock, mit Halskragen, Halstuch oder Kravatte zu ſehen, und dies Enſemble iſt mit den Geſichtszügen eins geworden, es gehört dazu, ſollen wir das Portrait erkennen. Es fällt ja keinem ein, ſich mit nacktem Oberkörper malen zu laſſen; ſollte es nicht auch eine Thorheit ſein, der Bildhauerei ſolche Freiheit zuzugeſtehn? Dieſelbe hat ja mit Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen, will ſie ein Portrait recht ähnlich herſtellen; die charakteriſtiſche Farbe des Originals kann ſie nicht wiedergeben, ſie muß aber auch auf die Nachbildung mancher Kleinigkeiten verzichten, die mit die Ähnlichkeit des Portraits bedingen. Ich erinnere nur daran, daß ſie die Brillen nicht darſtellen kann — und wie viele Leute werden durch Büſten geehrt, die die Mitwelt nie ohne Brille ſah (z. B. Thiers) — und ſicher

ſieht ein Kopf doch ohne dies unentbehrliche Gerät ganz anders aus. Aber jedenfalls wird der Verluſt der Brille nicht das Ausſehen eines Menſchen ſo verändern, als wenn wir ihn, den wir immer nur in voller Kleidung geſehen, nun auf einmal mit bloßem Halſe, mit nackter Bruſt erblicken. Die Denkmäler, mit denen die Dankbarkeit der Gegenwart das Andenken verdienter Perſönlichkeiten ehrt, oft mehr als mit der künſtleriſchen Ausſtattung eines Ortes vereinbar erſcheint — ich denke an München, deſſen Reichtum an Statuen ſich noch vermehren ließe, hätte man ſie nicht auf die Plätze geſtellt, ſondern etwa in Verbindung mit den Arkaden des Hofgartens geſetzt — dieſe Denkmäler ſind es ja, die faſt einzig und allein dem Künſtler Gelegenheit bieten, ſeinen Genius zu offenbaren. Öffentliche Gebäude werden leider nur höchſt ſelten, Privathäuſer noch ſeltener mit Skulpturen geſchmückt, die vom Künſtler, nicht vom Gipsgießer herrühren, und die Ausſtattung der Grabmäler iſt auch in den letzten Jahrhunderten mehr und mehr dürftig und ärmlich geworden; ſo hat die Bildhauerkunſt recht eigentlich den feſten Boden verloren: ſie iſt nicht mehr notwendig, und wenn nicht hin und wieder Siegesdenkmäler zu errichten wären, wenn nicht große und kleine Orte von Zeit zu Zeit das Bedürfnis verſpürten, irgend einer Größe ein Monument zu ſtiften, ſo würde der moderne Bildhauer kaum zu thun haben, denn ſeine ſchönſten Arbeiten bewundert wohl das Publikum bei Gelegenheit von Kunſtausſtellungen — das koſtet ja nichts — aber ſie zur Ausführung in Marmor, Bronze zu beſtellen, das kommt ſelbſt denen, welchen die Mittel dazu nicht mangeln, ſehr ſelten ein, und immer wieder zur Aufmunterung ſtrebſamer Künſtler ihre Werke für Muſeen zu kaufen, kann man dem Staate billiger Weiſe auch nicht zumuten; die Muſeen würden ja mit der Zeit in ſchreckenerregender Weiſe anwachſen, ſollte jenem Prinzipe in einem für die moderne Kunſt wirklich erſprießlichen Maße gehuldigt werden.

A. Die Bildhauer.

Auch die Kunst der Plastik wurde im frühen Mittelalter hauptsächlich von Klerikern, Mönchen wie weltlichen Geistlichen ausgeübt. So sind der Mönch Tuotilo von S. Gallen († nach 913) und der Hildesheimer Bischof Bernward († 1022) zugleich Goldschmiede, Erzgießer, Künstler im weitesten Sinne des Wortes. Doch wurde, so scheint es, in seltenen Fällen die Steinbildnerei und die Erzarbeit von einer und derselben Person geübt; die erstere fiel dem Baumeister, die letztere den Goldschmieden zu. Seit dem dreizehnten Jahrhundert treten in Deutschland die Innungen auf, und die Bildhauerei wird nun zwischen einigen Zünften in der Art geteilt, daß den Steinmetzen, die zugleich Architekten sind, die Ausführung plastischer Kunstwerke aus Stein zufällt, den Rotgießern die Arbeiten in Bronzeguß überlassen, den Malern das Betreiben der Holzschnitzerei, den Goldschmieden das Treiben in edleren Metallen zugestanden wurde. Jedes Überschreiten der gesteckten Grenzen wurde, wie schon oben hervorgehoben ist, nach den Zunftgesetzen als Pfuscherei streng geahndet. In Italien scheinen die Künstler weniger beengt; die großen Erzbildner Lorenzo Ghiberti und Benvenuto Cellini hatten das Goldschmiedehandwerk erlernt, führten aber demungeachtet auch große Arbeiten in Bronzeguß aus, ja Donatello, gleichfalls ursprünglich Goldschmied, hat auch in Marmor gearbeitet, ohne daß ihm von Seiten anderer Zünfte Schwierigkeiten bereitet wurden. Jedenfalls machen die Künstler der älteren Zeit nicht allein das Modell, sondern besorgen auch persönlich den Erzguß und die Ausführung in Marmor.

In der Folgezeit ist dann die Bildhauerkunst auch in Deutschland als ein besonderes Gewerbe anerkannt worden, und dadurch erhielten ihre Vertreter nun das Recht, aus jedem ihnen passenden Stoffe ihre Werke herzustellen. Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts sind sie, in einigen Orten Deutschlands wenigstens, zugleich mit den Malern und mit den Steinmetzen im Zunft-

verbande. Später ſcheinen ſie eine Zunft für ſich gebildet zu haben, wenn ſie es nicht vorzogen, unter dem Schutze der Fürſten, befreit von allem Innungszwange, als freie Künſtler zu leben. Auch in der Hinſicht iſt eine Änderung eingetreten, daß der Bildhauer nicht mehr ſelbſt den Erzguß ausführt, ſondern ſich begnügt, das Modell anzufertigen, den Guß ſelbſt und die Ciſelierung aber dem Erzgießer überläßt. So ſind z. B. die Statuen des großen Kurfürſten zu Berlin, des Königs Friedrich I. zu Königsberg von Andreas Schlüter modelliert, aber von Jakobi gegoſſen worden. Bei der Ausführung des Modells in Stein iſt der Bildhauer meiſt noch ſelbſt thätig; wenn er auch vielleicht das Punktieren u. ſ. w. Gehilfen überläßt, legt er doch meiſt die letzte Hand an das Werk. Bei ſolcher Arbeit ſind große Zurüſtungen nicht erforderlich; ein Raum, der ſich zum Atelier eignet, wird überall aufzutreiben ſein, und ſollte dies ſelbſt nicht der Fall ſein, ſo läßt ſich eine genügende Werkſtätte leicht herrichten. Für die Herſtellung größerer Bronzegüſſe aber muß ein Schmelzofen und eine Gießhütte gebaut werden, und dies iſt ohne größeren Koſtenaufwand nicht durchzuführen; es lohnt ſich alſo, wenn nur einige wenige Bildwerke gegoſſen werden ſollen, die Errichtung einer Gießhütte nicht: ſie würde die Koſten des Guſſes bedeutend erhöhen. Schon aus dieſem Grunde fand man es praktiſch, lieber das Modell einer ſchon beſtehenden Gießerei anzuvertrauen, einer Werkſtätte, in der Meiſter wie Geſellen gerade in der für dieſen Zweck erforderlichen Praxis auch die nötige Erfahrung hatten. Wie ſollte ein Bildhauer, der vielleicht in ſeinem Leben nur einige wenige Erzarbeiten herzuſtellen hat, die Kenntnis der Metallmiſchung, die Geſchicklichkeit des Formens und die vielen, für das Gelingen des Guſſes ja ſo weſentlichen Erfahrungen ſich erwerben können? Es genügt für ihn vollkommen, wenn er weiß, was jede einzelne Technik der Plaſtik zu leiſten vermag, wenn er verſteht, was im Bronzeguß ſich ausführen läßt, was nicht, welche Grenzen der Steinbildnerei geſteckt ſind u. ſ. w.

Der Bildungsgang des Bildhauers ist ziemlich derselbe, wie der des Malers. Auch er hat zunächst zeichnen zu lernen, dabei aber muß er sich von Jugend auf üben, das Gesehene plastisch wiederzugeben, es in geeignetem Stoffe zu modellieren. Diese Handfertigkeit kann gar nicht früh genug erworben werden. Wenn er dann durch Nachbilden von Gipsabgüssen sich hinreichende Geschicklichkeit angeeignet, durch das Studium der malerischen Anatomie sich eine genaue Kenntnis des menschlichen Knochengerüstes, der Lage und Veränderung der Muskeln, Bänder, Sehnen verschafft hat, so daß er genau weiß, wie unter der Haut das Gefüge des Menschen beschaffen — die Franzosen nennen es le dessous — dann erst geht er daran, das lebende Modell, den Akt, nachzuzeichnen und nachzumodellieren. Die Kenntnis des menschlichen Körpers war der Zielpunkt alles Strebens der älteren Meister, und hatten sie dieselbe erworben, dann zeigten sie auch gern ihre Geschicklichkeit. Eine merkwürdige Probe anatomischen Wissens hat Marco d'Agrate (zweite Hälfte des 15. Jahrh.) in seinem geschundenen Bartholomaeus (im Dome zu Mailand) geliefert. Stolz auf dies widerwärtige Bravourstück setzte er ihm die Unterschrift bei:

Nicht Praxiteles hat mich gemacht: nein: Marco d'Agrate.
(Non me Praxiteles sed Marcus finxit Agrates.)

Die vorangehenden Übungen haben ihn in den Stand gesetzt, die Form des Körpers richtig aufzufassen, das Studium der Anatomie ihn gelehrt, was er unter bestimmten Voraussetzungen sehen muß, und die erworbene Handgeschicklichkeit ermöglicht ihm nun auch, was er gesehen, tadellos wiederzugeben. Die Behandlung des Faltenwurfes, die Anatomie der am häufigsten zu verwendenden Tiere wird er dann noch sich anzueignen bestreben, und damit hat er das Handwerk seiner Kunst gelernt, und je besser er dasselbe versteht, desto leichter wird es ihm werden, den Idealen seiner Komposition Form und Gestalt zu geben. Ich brauche wohl nicht hinzuzufügen, daß auch der Bildhauer neben seiner Hand auch seinen Geist zu bilden strebt:

es verſteht ſich das ja von ſelbſt. Fraglicher erſcheint es, wie viel Nutzen er von dem Studium älterer Werke, zumal antiker, für ſich gewinnt. Daß ſolches Studium dem Künſtler von allergrößtem Nutzen ſein muß, ſobald er nur ſich beſtrebt zu lernen, wie die älteren Meiſter es angefangen, für ihre Ideen die paſſendſten und ſchönſten Formen zu finden, das kann ja gar nicht bezweifelt werden; aber ebenſowenig läßt ſich verkennen, daß viele Künſtler, ſtatt von den Meiſtern zu lernen, ſich zu deren Nachahmern ausgebildet, ihre eigene Art und Individualität in der Nachbildung geopfert haben. Einem ſtark begabten Künſtler wie z. B. Rubens als Maler das war, hat das Studium der antiken, der italieniſchen Meiſter nur förderlich ſein können: aber wie viele tüchtige Leute haben bei dieſem Studium das eingebüßt, was an Eigenart ihnen verliehen war, und ſind aus Italien als mehr oder weniger handfertige Kopiſten heimgekehrt! Man könnte eine ganze Reihe Bildhauer namhaft machen, die allein an dem Studium der Werke Michelangelos zu Grunde gegangen ſind. Die erſte und wichtigſte Lehrmeiſterin wird doch immer und immer nur die Natur bleiben, ſei es, daß der Künſtler ſie ſtudiert und verſucht aus dem vielen Schönen, welches er bei verſchiedenen Individuen zerſtreut vorfindet, eine Schönheit zu bilden, die alle jene Vorzüge in ſich vereint, nicht in der Wirklichkeit, ſondern nur in des Künſtlers Phantaſie Exiſtenz hat, ſo wie Zeuxis ſich zu Modellen für ſein Bild der Helena fünf der ſchönſten Jungfrauen von Kroton auswählte und ihre Schönheit in dem einen Gemälde konzentrierte. Mit ſolcher künſtleriſcher Thätigkeit werden Idealwerke hervorgebracht. Sieht der Künſtler dagegen ſeine Aufgabe nur in der möglichſt lebenswahren Wiedergabe eines dem Zwecke entſprechend gewählten Modells, ſo iſt ſeine Auffaſſung als realiſtiſch zu bezeichnen. Ein ſolcher Realiſt iſt beiſpielsweiſe Donatello. Kommt auch die Wahl eines ſchönen Modells nicht in Frage, ſondern es iſt dem Künſtler gleichgültig, ob dasſelbe ſchön oder häßlich, und iſt ſein Augenmerk nur darauf gerichtet, es mit erſtaunlicher Treue nach-

zubilden, so werden wir ihn einen Naturalisten nennen. Der Realismus gehört der aufsteigenden Periode der Kunstentwickelung an, der Idealismus wird die Blütezeit charakterisieren; der Naturalismus tritt erst in der Verfallsepoche ein.

Die Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts ist in Italien zumal das Ergebnis der aufmerksamsten und hingebendsten Naturbeobachtung. Der Einfluß der antiken Denkmäler ist schon deshalb nicht so sehr hoch anzuschlagen, weil der größere Teil der später berühmten Werke damals noch im Erdenschoße geborgen waren. Erst gegen Anfang des sechzehnten Jahrhunderts werden die Werke, die nun auf die Auffassung der Künstler einen so großen Einfluß ausüben sollten, ausgegraben: der Apollo von Belvedere, der Laokoon, der Farnesische Herkules, der Herkulestorso.*) Und es scheint, als ob gerade diese Arbeiten die stilistische Ausbildung vieler großen Meister bestimmt haben, daß zumal Michelangelos Werke diesen Einfluß ganz klar zeigen. Dies Streben nach großartiger Wirkung, das einem Meister ersten Ranges auch verstattet, ohne sein Werk zu sehr zu schädigen, Übertreibungen der Naturwahrheit sich zu erlauben — dies Streben wurde verderblich, sobald kleine Geister mit denselben Mitteln ihre unbedeutenden Ideen auszudrücken sich unterfingen; es tragen

*) Der Vaticanische Apollo, ausgegraben Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu Capo d'Anzo, vom Kardinal Giuliano della Rovere (Papst Julius II.) gekauft und dann im Belvedere aufgestellt. — Schlafende Ariadne, unter Julius II. in den Vatican gebracht. — Laokoon, gefunden bei den Thermen des Titus 1506. — Torso des Herkules vom Belvedere, unter Julius II. beim Theater des Pompejus gefunden. — Nil, unter Leo X. bei S. Maria sopra Minerva ausgegraben. — Antinous vom Belvedere entdeckt bei San Martino d'Monti, unter Leo X. oder Paul III. im Belvedere aufgestellt. — Farnesischer Herkules, 1540 in den Thermen des Caracalla gefunden, seit 1790 in Neapel. — Farnesischer Stier, 1546 oder 1547 ebendaselbst entdeckt, seit 1789 in Neapel. — Niobe-Gruppe, 1583 bei der lateranensischen Basilica gefunden, seit 1772 in Florenz, seit 1794 in den Uffizien. — Borghesischer Fechter, ausgegraben Anf. des 17. Jahrhunderts zu Capo d'Anzo, seit 1808 im Louvre. — (Nach Friedrichs, Berlins antike Bildwerke I. — Düsseldorf 1868.)

deren Werke das Weſen der hohlen und pathetiſch bombaſtiſchen Deklamation an ſich, die je weniger ſie zu ſagen hat, durch Geſten, durch Mimik, durch Phraſen zu wirken ſich bemüht. Und eine Neigung zu dieſem künſtleriſchen Schwulſt haftet allen den Bildhauern des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts bald mehr bald weniger an.

Je mehr die Verehrung für die Werke der alten Plaſtik wuchs, je mehr man ſelbſt in Werken, die heute als Erzeugniſſe der Décadence angeſehen werden, die unübertroffenen Muſter alter Bildhauerkunſt erblickte, um ſo mehr glaubte man genug gethan zu haben, wenn man ſie, ſei es im Original, ſei es im Gipsabguß ſtudierte, danach zeichnete, modellierte. Daß die Alten gerade dem Naturſtudium ihre großen Erfolge verdanken, das wurde von Epigonen der großen Epoche italieniſcher Kunſt nicht beachtet; die Natur immer und immer wieder zu Rate zu ziehen, verlernten ſie mit der Zeit gänzlich. Nachahmung der Alten, Nachahmung der großen Meiſter, vor allem des Michelangelo, Übertrumpfen desſelben durch pathetiſche Effekte, geſpreizte Geſtalten, Verſuche, maleriſche Wirkungen auch im Stein wiederzugeben z. B. Wolkenmaſſen aus Centnern von Marmor oder Sandſtein zu meißeln (wie ſchon Bernini das Vorbild geliefert), Haſchen nach Niedlichkeiten und zierlichen Einzelnheiten, dazu das Überwinden ſelbſtgeſuchter Schwierigkeiten (des Queirolo „Desinganno“, des San Martino verhüllter toter Chriſtus, beide in der Kapelle S. M. della Pietà de' Sangri in S. Severo zu Neapel), endlich eine bald größere, bald geringere Zuthat Koketterie, von Lüſternheit (die Pudicitia von Corradini in derſelben Kirche), das ſind die Mittel, mit denen die Künſtler des achtzehnten Jahrhunderts — rühmliche Ausnahmen ja immer zugeſtanden — ihre Erfolge zu erzielen wußten. Man muß jene Virtuoſenſtücke kennen, die ehedem ſolche Bewunderung erregten, um die Verdienſte eines Canova, vor allem eines Thorwaldſen und ſeiner Nachfolger recht zu würdigen. Wenn nun der Kunſthiſtoriker heute nicht mehr mit der Entſchiedenheit wie

vor fünfzig Jahren den Stab über dieſe Arbeiten der Barock-, der Rococo-Zeit bricht, wenn er deren Originalität noch anerkennt, zeigt, wie eben jene Kunſtrichtung ſo ganz der geſamten Zeitrichtung und ihrem Geſchmacke entſpricht, ſo ſollen aber damit keineswegs dieſe Kunſtleiſtungen als nachahmenswerte Muſter hingeſtellt werden. Und es ſcheint doch, als ſei die Gefahr vorhanden, daß auch dieſe Arbeiten von den Künſtlern nachgeahmt werden, daß man in ihrem Geiſte und mit ihren Formen zu arbeiten ſich wieder anſchickt.

B. Das Modell.

Für die Ausführung eines größeren Bildwerkes iſt immer ein Modell erforderlich; zu entbehren iſt es nur in dem Falle, wenn der Bildhauer ſeine Arbeit in Thon ſo modelliert, daß derſelbe gebrannt werden kann, und alſo ſein Werk in Terrakotta herzuſtellen beabſichtigt. Ohne Modell dagegen ſofort aus dem Stein das projektierte Werk herauszuhauen, wird ſelbſt dem begabteſten Künſtler nur ſelten gelingen, da leicht im Eifer der Arbeit Steinſtücke fortgemeißelt ſind, deren man ſpäter notwendiger Weiſe bedarf. Von Michelangelo wird erzählt, daß er ohne Modell zu arbeiten liebte; er hat aber auch eine Anzahl Werke unvollendet gelaſſen, und bei dem ſchönen Madonnenrelief in den Ufficien zu Florenz iſt der Grund wohl darin zu ſuchen, daß ihm der Marmor fehlte, die untere Partie, die Füße der h. Jungfrau, noch darzuſtellen. Ein vorſichtiger Künſtler wird aber ſchon deshalb die Mühe der Herſtellung eines Modells nicht ſcheuen, weil ihm das am erſten die Gelegenheit giebt, die Wirkung des geplanten Kunſtwerkes zu ermeſſen und nach Belieben die oder jene Einzelnheit zu ändern, im Notfalle auch das Ganze, deſſen Herſtellung, gegen die Koſten einer Steinarbeit gehalten, ja unbedeutende Auslagen erfordert, zu verwerfen. Endlich werden zumal die Bildhauer der neueren Zeit gern Modelle in geringem Material arbeiten, um Beſteller für eine koſtſpieligere Ausführung zu gewinnen. In der Hinſicht iſt ja, wie ſchon

hervorgehoben wurde, der Bildhauer in einer bei weitem beſſeren Lage als der Baumeiſter: er kann in dem Modell zeigen, wie das von ihm projektierte Werk ſich ausnimmt, welche Wirkung es hervorbringt.

Zuerſt wird er in kleinem Maßſtabe Skizzen anfertigen und von dieſen auswählen, was ſeinen Zwecken am erſten entſpricht. Hat er dann eine beſtimmte Anordnung für die beſte anerkannt, ſo fertigt er, immer noch in einem kleineren Maßſtabe, ein Hilfsmodell an. Das gewöhnliche Material für Modelle iſt Thon, für kleinere Arbeiten, die im Detail ſehr fein ausgeführt werden ſollen, Wachs. Damit der Thon auch hält, nicht zuſammenbricht, wendet man bei kleinen Hilfsmodellen Stützen aus Drähten u. ſ. w. an; bei größeren Werken ſind den Bedürfniſſen entſprechend geformte Eiſenſtangen und Eiſenſchienen erforderlich. Bei Reliefs iſt dieſe Vorſicht nicht ſo notwendig, wenn nicht die Figuren gar zu rund hervortreten. Dann kann es allerdings vorkommen — und das paſſiert wohl Kunſtnovizen, die mit der Herſtellung eines Reliefs noch nicht recht Beſcheid wiſſen — daß die ſchweren Thonmaſſen ſich loslöſen und das ganze Werk zuſammenbricht. Der Thon wird mit der Hand angetragen und die feinere Durchbildung dann mit Modellierhölzern verſchiedener Form bewirkt. Unerläßlich iſt es nun, den Thon immer feucht und bildſam zu erhalten, da er leicht beim Trocknen Riſſe bekommt und zerfällt; deshalb muß der Bildhauer ihn durch Beſpritzen mit Waſſer, durch Einhüllen in naſſe Tücher gegen das Austrocknen ſchützen. Die menſchlichen Figuren werden immer zuerſt nackt dargeſtellt und die Gewandung erſt über die unbekleideten Geſtalten angelegt. Iſt das Hilfsmodell zur Zufriedenheit des Künſtlers ausgefallen, ſo fertigt er nun ein zweites Modell, welches in ſeiner Größe genau dem Werke entſpricht, welches ſpäter in einem beſſeren Material ausgeführt werden ſoll. Für einen Bronzeguß iſt es immer erforderlich in der Originalgröße ein Modell herzuſtellen, da dasſelbe ja zur Formung unerläßlich iſt; bei Steinarbeiten

kann man sich jedoch auch mit einem kleineren Modell begnügen, vorausgesetzt, daß dasselbe in einem bestimmten leicht zu berechnenden Maße dem Original entspricht, etwa in halber, drittel oder viertel Größe ausgeführt ist.

Während des Aufbaues des Modells wird der Künstler sich meist auf seine Formkenntnis verlassen, bei der letzten Durchbildung dagegen gern noch von passenden lebenden Modellen Gebrauch machen, gewisse Feinheiten doch lieber der Natur unmittelbar entlehnen. Gewandstudien lassen sich am besten und bequemsten mit Hilfe des Gliedermannes (mannequin) machen, einer lebensgroßen hölzernen, ausgepolsterten Puppe, deren Glieder beweglich sind, und der jede beliebige Stellung gegeben werden kann. Auf dieser Gliederpuppe werden die Gewänder arrangiert, die dann erforderlichen Falls dem Künstler einen Anhalt bei seinen Arbeiten gewähren.

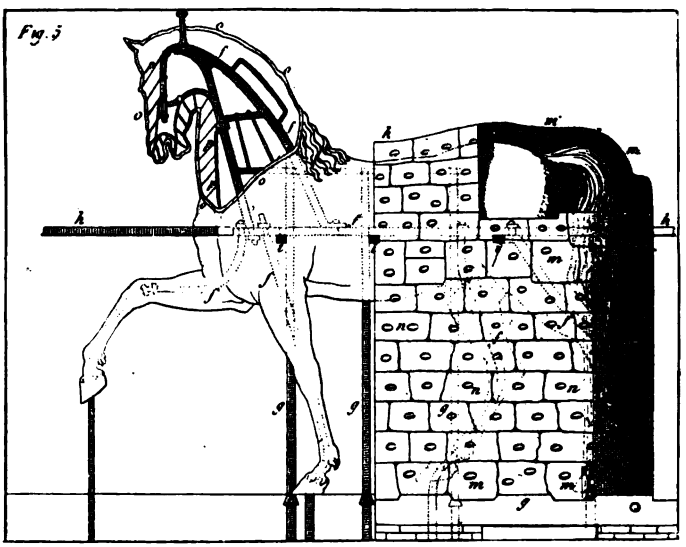
Wenn nun das Modell beendet ist, so wird es in Gips abgegossen. Kleinere Modelle, Reliefs, kann man auch trocknen und brennen lassen, vorausgesetzt, daß man den Thon recht aushöhlt, so daß er gehörig austrocknet; ist dies nicht geschehen, so springt er beim Brennen. Durch das Trocknen zieht sich aber der Thon zusammen — er schwindet — und so werden die Formen des Modells mehr oder weniger verändert. Deshalb zieht der Bildhauer das Abformen in Gips vor. Dies Abformen hat dann gar keine Schwierigkeiten, sobald bei dem Modelle darauf Rücksicht genommen worden ist, sobald es sich z. B. um ein Relief handelt, bei dem keine Teile unterschnitten sind, d. h. so gearbeitet, daß der Gips sich dahinter setzen und dann nicht mehr abgehoben werden kann. In diesem Falle ist es allein erforderlich das Thonmodell noch einmal anzunässen, mit einem Rande zu umgeben und sodann vorsichtig, damit sich keine Luft-Blasen bilden, den Gips aufzutragen. Von dieser Gipsform werden sich dann leicht Abgüsse herstellen lassen: sie muß nur leicht mit Öl bestrichen werden, damit der eingegossene Gips nicht an der Form haftet. Schwieriger ist es ein Hochrelief oder gar eine Statue

ſo zu formen, daß das Originalwerk nicht zerſtört wird, und daß man mehrere Abgüſſe von der Form zu nehmen im Stande iſt. Iſt der Maßſtab des abzuformenden Gegenſtandes ein ſehr kleiner, ſo kann man mit einer Leimform auskommen, obſchon dieſelbe doch nur wenig gute Ausgüſſe liefert. Man ölt in dieſem Falle den abzuformenden Gegenſtand und umgiebt ihn mit einem entſprechend hohlen Holzkaſten, gießt dann den gekochten heißen Leim, dem man, um ihm größere Elaſticität zu geben, noch Zuſätze beimengen kann, über denſelben, und zieht, ſobald der Leim gehörig erkaltet, aus der gallertartig elaſtiſchen Maſſe den abgeformten Gegenſtand heraus.

Viel ſchwieriger und deshalb koſtſpieliger iſt es eine echte Gipsform herzuſtellen. Man teilt eine Rundfigur durch Anſetzen eines breiten Thonrandes etwa in eine vordere und hintere Hälfte, und ſieht nun zu, wie weit man Gips antragen kann, ohne daß derſelbe durch Unterſchneidungen feſtgehalten wird. Alle dieſe Tiefen müſſen aus beſonderen Keilſtücken gebildet werden. Sobald man alſo einig mit ſich iſt, in welcher Art man die Gipsteile anlegen will, umgrenzt man ein ſolches Stück mit einem Thonrande und gießt nun den Gips in das ſo umſchriebene Feld. Iſt der Gips erhärtet, ſo nimmt man das geformte Stück ab, beſchneidet es ſcharfkantig und rechtwinkelig gegen die untere Fläche und paßt es an ſeine alte Stelle wieder an. Das nächſte Feld wird ſo umſchrieben, daß eine Seite desſelben von dem fertigen, an der Kante geölten Formſtücke gebildet wird. So fährt man fort, bis man eine Hälfte der Figur etwa ganz mit Formſtücken bedeckt hat (vgl. Fig. 141). Dann wird die Außenſeite derſelben mit Fett oder Seife beſtrichen und über das Ganze ein ſogenannter Mantel gegoſſen. Wenn dann die andere Hälfte ebenſo in einzelnen Stücken geformt und mit einem Mantel bedeckt iſt, werden die Teile abgenommen, in die Mantelſtücken wieder eingepaßt, dieſe zuſammengepreßt und ſo die Hohlform hergeſtellt. Um größere Dauer der Form zu erreichen, werden die Teile getrocknet mit Firniß oder Leinöl getränkt, ein wenig

gefettet, dann der Gips dünn hineingegoſſen und ſolange geſchwenkt, bis er in alle Vertiefungen eingedrungen iſt; darauf wird weiter Gips zugegoſſen und die Form geſchwenkt, bis endlich die Gipsſchicht ſtark genug geworden iſt. Sobald der Gips erſtarrt iſt, nimmt man die Mantelſtücke, dann die einzelnen Teile der Form ab und hat nun einen fertigen Abguß, der an

Fig. 141.



Aufbau der Form.
(Nach Clarac.)

den Stellen, wo die Formſtücke zuſammentrafen, die ſogenannten Nähte zeigt, die von geſchickter Hand beſeitigt werden können. Aus der oberflächlichen Schilderung ergiebt ſich, daß das Formen ſelbſt eine mühſame und deshalb auch teure Arbeit iſt, und daß man bei großen Skulpturwerken gern einzelne Teile für ſich formt und dann die ausgegoſſenen Stücke zuſammenſetzt. Die Abformung koſtbarer Originalbildwerke wird man nur ganz zu-

verläſſigen Arbeitern anvertrauen dürfen, damit nicht durch Unbedachtſamkeit oder Ungeſchick ein Schaden erwächſt; mag aber die Abformung noch ſo gut ausgeführt werden, das Original wird, zumal wenn dieſe Operation öfter, wie bei berühmten Meiſterwerken das geſchieht, ſich wiederholt, nicht dadurch gewinnen. Der Bronzeguß wird mit der Zeit ſtumpf, der Marmor durch das viele Einfetten dunkel; bei Holzfiguren lockert ſich die Textur. Beſonders bemalte Figuren können leicht Schaden erleiden. Da nun die Formen doch nicht gar zu viel gute, ſcharfe Abgüſſe liefern, dann ſtumpf und unbrauchbar werden, ſo iſt es natürlich, daß beſonders geſuchte Gipsabgüſſe immer von Zeit zu Zeit neue Abformungen erheiſchen, und daß dadurch die Originalwerke ſtets mehr unter dieſen Prozeduren zu leiden haben.

Der Bildhauer aber wird für ſein Modell nur in Ausnahmefällen eine echte Form herſtellen laſſen, er begnügt ſich in der Regel mit einer verlorenen Form. Aus wenigen Stücken, die von einander alſo leicht zu trennen ſind, wird über das ganze Bildwerk eine Gipsſchicht gegoſſen, und ſobald dieſelbe gehörig erhärtet, losgelöſt, gleichgültig, ob Thonſtücke in ihr zurückbleiben oder nicht. Dieſe Thonſtücke werden dann ſorgfältig herausgeholt, darauf die Formteile ſauber ausgewaſchen, zuſammengeſetzt und ausgegoſſen. Das Originalwerk iſt, wie erſichtlich, ſchon durch die Abformung zu Grunde gegangen, aber auch die Form ſelbſt löſt ſich nicht, wie bei der oben geſchilderten Reproduktionsweiſe, von dem Ausguß, ſondern muß, da ſie in den Tiefen, in den unterſchnittenen Partien, an demſelben haftet, ſtückweiſe losgeſchlagen werden, iſt alſo, wie ihr Name richtig beſagt, in der That verloren. Die Arbeit des Zerſchlagens erfordert viel Sorgfalt, damit der Ausguß nicht beſchädigt wird. Einigermaßen wird die Arbeit dadurch erleichtert, daß man den Gips, entweder der unterſten Formſchicht, oder auch des Ausguſſes, etwas rötlich färbt. Dadurch bemerkt der Bildhauer beim Abmeißeln der Form, wenn er dicht an den Ausguß herankommt, oder daß er

denſelben berührt, und wird dann mit größter Vorſicht vorgehen, damit der Ausguß keinen Schaden leidet. Ohne kleinere Schäden wird es bei der geſchickteſten Arbeit nicht abgehen, dieſelben laſſen ſich aber leicht mit Gips wieder reparieren.

Wenn der Gipsabguß zuſammengeſetzt und alle Schäden ausgeglichen ſind, ſo hat der Künſtler eigentlich ſeine Arbeit vollendet, das Weitere zu thun, die Ausführung in Stein oder den Guß in Metall kann er geübten Arbeitern überlaſſen, die nur zuverläſſige Handwerker zu ſein brauchen. Und in der Regel thun dies die größeren Bildhauer auch, weil ſie in den ſeltenſten Fällen die Übung und Geſchicklichkeit beſitzen, die ein tüchtiger Marmor- oder Bronzearbeiter ſich mit der Zeit durch ſtete Thätigkeit erwirbt. Thorwaldſen ließ ſich durch Tenerani und andere geſchickte Steinmetzen das Modell in Marmor übertragen und fertig ausführen, legte nur die letzte Hand an die Arbeit, und daß von dem Augenblicke an, wo das Modell an die Gießhütte abgeliefert wird, bis der Guß vollendet iſt, der Künſtler mit ſeinem Werke nichts mehr zu thun hat, daß er höchſtens bei der Ciſelierung des Guſſes noch mitarbeitet, iſt ſchon hervorgehoben worden, ebenſo wie ſchon bemerkt wurde, daß die Meiſter der älteren Zeit auch die Ausführung ihrer Modelle ſelbſt übernahmen und beſorgten.

C. Terrakotta.

Plaſtiſche Kunſtwerke aus gebranntem Thon herzuſtellen, war eine ſchon im Altertume wohlbekannte Kunſt. Die erſten Bildhauer der Griechen ſollen ſich derſelben bedient haben; die Etruſker wußten mit ihr umzugehen, wie viele Denkmäler, Aſchenkiſten u. ſ. w. noch beweiſen. Jedenfalls iſt das Bildwerk, aus Thon geformt und durch Brennen gegen die Verwitterung geſchützt, immer der aus Holz geſchnitzten Arbeit vorzuziehen, die leichter durch Verbrennen oder Verfaulen der Zerſtörung ausgeſetzt iſt. Wie ſchon hervorgehoben wurde, iſt es erforderlich, daß, ehe das Werk der Glut ausgeſetzt wird, dasſelbe ganz und

gar ausgetrocknet ist, da die vorhandene Feuchtigkeit, bei der Erhitzung in Dampf verwandelt, die Thonmasse zersprengt, jedenfalls aber Risse verursacht. Ein so gleichmäßiges Austrocknen einer großen Thonmasse ist jedoch nur sehr schwer zu erreichen, und deshalb bemüht sich der Künstler, die Thonschicht seines Bildwerkes möglichst dünn herzustellen. Das läßt sich nun bei der Modellierung von Reliefs ohne große Mühe erreichen, indem man nach Vollendung der Arbeit die Rückseite so viel es erforderlich ist aushöhlt; schwieriger wird sich dies ausführen lassen, wenn eine größere Rundfigur hohl zu bilden ist. Aufbauen und modellieren läßt sich eine solche ja nicht; wir haben gesehen, daß eine Menge Stützen erforderlich sind und daß die Arbeit immer massiv angelegt wird. Man kann sie also nur in der Weise herstellen, daß man von dem fertigen Modell eine echte Form abnimmt und vermittelst dieser Form durch Eindrücken einer entsprechend starken Thonmasse das Kunstwerk reproduziert, die einzelnen Teile durch Zusammenpressen wieder vereinigt. Im großen Maßstabe ist die Thonplastik im Mittelalter selten verwendet worden: man zog es vor, größere Bildwerke, die nicht aus Stein oder Metall gearbeitet werden sollten, in einer festen Stuckmasse zu formen, die dann durch Bemalung ihre letzte Vollendung erhielt. So besteht das Denkmal des Minnesängers Heinrich IV. von Breslau in der Kreuzkirche daselbst nicht, wie man früher allgemein annahm, aus gebranntem Thon und ist nicht mit eingebrannten Emailfarben bemalt, sondern in bemaltem Stuck ausgeführt. Größere Terrakottaarbeiten finden wir seit dem fünfzehnten Jahrhundert in Italien. Teils sind dieselben bemalt, wie zahlreiche Portrait-Büsten uns noch erhalten sind, und wie wir an den Arbeiten von Guido Mazzoni, genannt Modanino († 1519), aus Modena Beispiele haben, teils sind sie unbemalt, wie das schöne Relief von Amadeo über dem Portal des kleinen Kreuzganges in der Certosa bei Pavia, die trefflichen plastischen Werke des Antonio Begarelli von Modena (geb. um 1498, gest. 1565). Die Glasur und die Bemalung mit Emailfarben wendet

zuerſt für größere Skulpturen Luca della Robbia an (1399—1482). Gewöhnlich übergießt er die Figuren mit einer weißen Zinnglaſur und färbt die Hintergründe blau, hat aber auch Gelb, Violett und Grün zuweilen, zumal zur Belebung der reizenden Blumen- und Fruchtgewinde, verwendet, mit denen er ſeine Werke zu ſchmücken liebt. Die Nachfolger des Meiſters, ſein Neffe Andrea und deſſen Söhne Girolamo, Luca, Ambrogio und Giovanni haben dieſe Kunſtweiſe noch mehr vervollkommnet. Als ein treffliches Beiſpiel der Anwendung von Emailfarben in Verbindung mit Terrakotta wäre der Fries am Ospedale del Ceppo zu Piſtoja anzuführen. Auch in Deutſchland entſtanden im ſechzehnten Jahrhundert ausgezeichnete Werke aus gebranntem Thon: die ſchon genannten Büſten des Willibald Imhof und ſeiner Gemahlin Anna geb. Harsdörffer (Berliner Muſeum) geben Zeugnis, was von einem wahren Künſtler auch in dieſem Materiale geleiſtet werden kann. Im ſiebzehnten Jahrhundert iſt die Terrakotta-Plaſtik vernachläſſigt worden; aus dem folgenden Jahrhundert ſind mir nur die Modelleure Giuſeppe Mazza und dann Claude Michel Clodion († 1814) bekannt. Es entſtehen zu gleicher Zeit auch die zierlichen Modelle für die Nippfiguren der Meißener Porzellan-Fabrik, die zum großen Teil von Johann Joachim Kändler (1706—1775) ausgeführt wurden, Arbeiten, die immer noch in ihrem koketten Weſen liebenswürdiger und reizender erſcheinen, als die Werke der monumentalen Plaſtik der gleichen Zeit. Dieſe Porzellanfiguren, teils unglaſiert, nur gebrannt (Biskuit), teils mit Glaſur verſehen nnd dann bunt gemalt, ſind in ihrer Feinheit (die zarten Spitzenmuſter) heute noch ein Gegenſtand der Bewunderung aller Kunſtliebhaber.

In unſerem Jahrhundert iſt die Terrakotta-Plaſtik wieder einigermaßen zu Ehren gebracht worden. Große Fabriken, wie die von March in Charlottenburg bei Berlin, haben viel dazu beigetragen, ſolche Kunſtwerke, die billiger ſind als Steinſkulpturen und Metallgüſſe, dauerhafter als Gipsfiguren, wieder mehr beliebt zu machen. Guſtav Bläſer († 1874) hat ſogar ein

großes monumentales Werk, das Relief über dem Portal der Dirschauer Eisenbahnbrücke, in gebrannten Thon ausgeführt. Vielleicht ist es doch möglich, daß in Zukunft die Terrakotta den elenden Gips verdrängt und für dekorative Zwecke eine größere Anwendung findet.

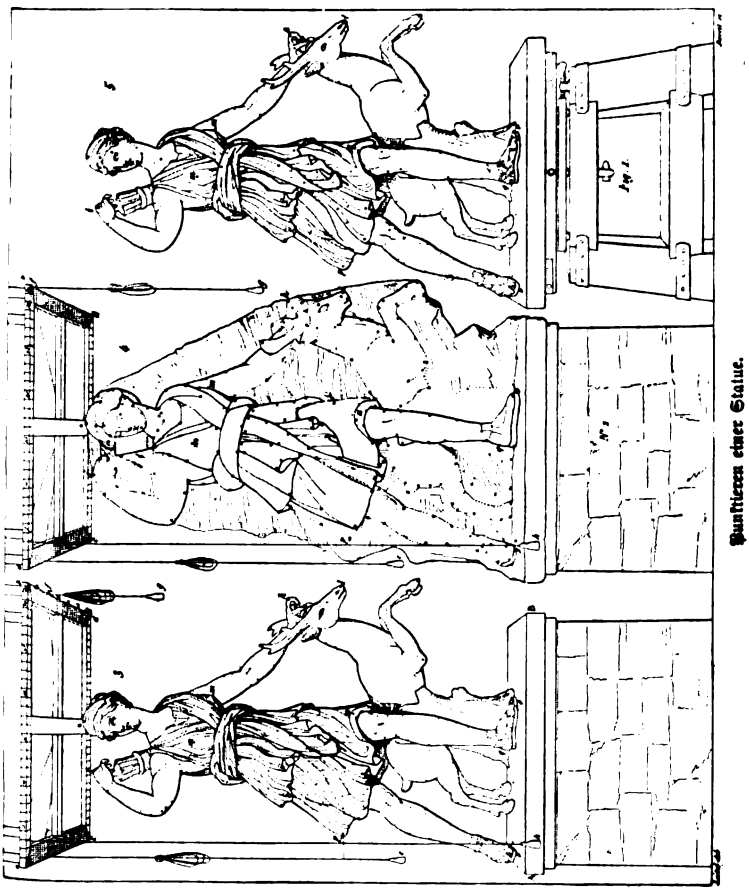
D. Die Steinplastik.

Zur Übertragung des vergänglichen Thonmodells in einen dauerhaften Stoff hat von Alters her man Stein gewählt. Während die Ägypter ihre Kolosse aus Granit oder aus dem eben so schwer zu bearbeitenden Basalt meißelten und dies harte und unbildsame Material mit bewunderungswürdiger Kunst zu bearbeiten verstanden, haben die Griechen und Römer mit Vorliebe sich des Marmors bedient, der verhältnismäßig leicht zu verwenden ist und dem Künstler die allerfeinste und zarteste Ausführung gestattet. Wo dies schönste und edelste Material dem Bildhauer zur Verfügung steht, sehen wir auch die Plastik am schönsten sich entfalten. Wenn wir die Arbeiten der Florentiner Bildhauer des 13.—15. Jahrhunderts mit denen der Meister diesseits der Alpen vergleichen, so müssen wir auch immer den Faktor mit in Rechnung bringen, daß jene Künstler in Marmor ihre Werke schufen, die deutschen und französischen Meister aber darauf angewiesen waren, im besten Falle in Kalkstein, meist aber in Sandstein ihre Modelle auszuführen. Und in diesem Material ist eine solche Feinheit zu erzielen unmöglich. Im sechzehnten Jahrhundert hat man dann für kleine Bildwerke gern Alabaster verwendet; allein so leicht er sich bearbeiten läßt, besitzt er doch zu wenig Härte, und so werden, falls die Arbeit nicht sehr sorgfältig behandelt wird, bald die Details abgegriffen und verschliffen. Auch der Marmor ist nicht wetterbeständig; mit der Zeit wird durch atmosphärische Einflüsse die Oberfläche angegriffen und dann nach und nach der Stein selbst zerstört. Wenn es schon in Italien nicht ratsam ist, Marmor-Statuen

ohne Schutz der Witterung preiszugeben, so erscheint es um so gewagter, in einem nördlicher gelegenen Landstrich, wo Schnee, Frost und Eis noch die Zerstörung befördern, dies zu versuchen. Die Marmorstatuen auf dem Wilhelmsplatze in Berlin sind so dem nordischen Klima leider binnen verhältnismäßig kurzer Zeit zum Opfer gefallen, und man hat heute nur noch die Wahl, entweder ganz auf diese schönsten aller Bildwerke zu verzichten, sobald es sich um Monumente handelt, die der Witterung preisgegeben werden müssen, und statt ihrer Bronzegüsse zu verwenden, oder im Winter sie durch Schutzkasten vor Schnee und Eis zu bewahren. In Ländern, wo ein zu plastischen Kunstwerken brauchbarer Marmor nicht gefunden wird, ist schon die Beschaffung eines passenden Blockes mit vielen Schwierigkeiten verbunden. Wenn auch durch die vervollkommneteren Verkehrsmittel die Weitläufigkeit und Kostspieligkeit des Transportes wesentlich gegen früher vermindert ist, so ist ein großer Marmorblock doch immer noch sehr teuer, zudem kostet es noch Mühe, in den Brüchen einen ganz den Wünschen entsprechenden Block ausfindig zu machen. Vor allem muß derselbe ohne Sprünge sein, denn beim Bearbeiten vergrößern sich dieselben, und so unmerklich sie anfangs sein mochten, so können sie doch so wachsen, daß das ganze Werk am Ende auseinanderfällt. Dann aber sind Flecken und Adern im Stein dem Künstler sehr unwillkommen. Es macht doch einen störenden Eindruck, wenn das Gesicht der Figur oder sonst ein recht sichtbarer Teil durch dunkle Flecken oder Streifen entstellt ist.

Bei Herstellung des Modells muß der Bildhauer schon wohl erwägen, was sich in Stein auch wirklich ausführen läßt. Im Modell werden frei ausgestreckte Arme, sehr bewegte Gewänder u. dergl. m. durch die Eisenstützen gehalten: bei der steinernen Figur kommt es darauf an, ob die Cohäsion des Marmors, des Sandsteins so groß ist, daß man nicht ein Abbrechen so gefährdeter Teile zu befürchten braucht. Was man unbedenklich dem Bronzeguß zumuten darf, kann man in Marmor nicht ausführen, und wenn die Griechen und Römer Bronzestatuen in

Marmor kopierten, ſind ſie häufig genötigt geweſen, die zu ſehr exponierten Teile durch eigens angelegte Stützen zu feſtigen.



Punktieren einer Statue. (Nach Clarac.)

Die Übertragung des Modells geſchieht in rein mechaniſcher Weiſe. Schon Leo Battiſta Alberti hat in ſeinem Traktat „de statua“ (überſetzt von H. Janitſchek. — Wien 1877) Anlei-

tung gegeben, wie mit zwei Winkelmaßen und vermittelst eines verschiebbaren Lotes die Kopie bewirkt wird. Eine andere Methode empfiehlt Benvenuto Cellini (über die Skulptur, übersetzt von J. Brinckmann. — Kap. VI. VII.). Eine viel gebräuchliche Art war durch quadrierte Netze die Übertragung zu erzielen oder durch Loten von einem eingeteilten Rahmen die einzelnen Punkte auszumitteln (vgl. Fig. 142). Wie Uhlenhuth in seinem Buche „Das plastische Kunstwerk" (2. Aufl. Berlin 1854) ausführt, ist dabei der stereometrische Satz von maßgebender Bedeutung: „Durch die Entfernung von drei Punkten, die nicht in einer geraden Linie liegen, ist die Lage eines Punktes im Raume bestimmt; er bildet die Spitze einer dreiseitigen Pyramide, deren Grundfläche durch jene drei Hauptpunkte bezeichnet wird." Es werden also zunächst im Stein drei Punkte festgestellt, die genau den gleichen Punkten des Modells entsprechen, und von diesen aus ein vierter ermittelt.

Das Einfachste wird es sein, daß zunächst die geradlinige Sockelplatte so in den Stein übertragen wird. Nun bestimmt der Arbeiter die hervorragendsten Punkte, giebt dieselben auf dem Modell zunächst an, oft sie etwas erhöht wie kleine Warzen stellend. Bei den Roßbändigern auf dem Monte Cavallo sind noch im Marmor einige dieser Erhöhungen vom Punktieren her stehen geblieben. Indem man nun die Lage jedes dieser Punkte zu drei schon sicher festgestellten durch Zirkel abmißt, ermittelt man ganz sicher die Stelle, wo diese Punkte im Stein eingehauen werden müssen, wie viel Stein fortzumeißeln ist, den betreffenden Punkt zu finden. Diese mühsame Arbeit wird fortgesetzt, bis das Modell in seinen wesentlichen Teilen in den Stein übertragen ist. Es giebt auch noch andere Methoden des Punktierens, über die auch Uhlenhuth Auskunft erteilt; da ich jedoch aus eigener Erfahrung weiß, daß eine solche Auseinandersetzung, sie mag noch so gut sein, doch kaum ein klares Bild von der wirklichen Prozedur giebt, so mag die Sache auf sich beruhen; jeder, der das Verfahren des Bildhauers selbst

kennen lernen will, wird gut thun, ſich in einem Atelier durch eigene Anſchauung dieſe Kenntnis zu erwerben.

Iſt das Punktieren vollendet, ſo beginnt wieder die künſtleriſche Arbeit. Jetzt kommt es darauf an, die feinere Ausführung mit dem Meißel und mit all den verſchiedenen Werkzeugen, Raſpeln, Feilen u. ſ. w. zu erreichen (Fig. 143). Vortretende Teile, ausgeſtreckte Arme, geſpreizte Finger, läßt man bis zum letzten Moment noch durch ausgeſparte Stützen halten; dieſelben werden

Fig. 143.

Ein Bildhauer bei der Arbeit.
Relief an der Kirche Orſanmichele zu Florenz von Nanni di Banco.
(Nach Perkins.)

erſt, wenn alles vollendet iſt, entfernt. Wie ich ſchon bemerkte, überlaſſen auch dieſe Ausführung die Bildhauer gern geſchickten Marmorarbeitern, die mit dem Werkzeuge, das der Künſtler, zumal diesſeits der Alpen, ja nur ſelten in die Hand nimmt, mit dem Material beſſer umzugehen wiſſen, mehr vertraut ſind. So ließ ſich Rauch, als er die Statue von Bülow und Scharnhorſt in Marmor auszuführen hatte, die Italiener Sanguinetti und Lazzarini nach Berlin kommen; andere Künſtler ziehen es vor, ihre Modelle mit nach Italien zu nehmen und dort die Marmor

arbeit zu beſorgen. Gar mancher wohlhabende Stümper, der von einem armen Teufel von Bildhauer ſich vielleicht nach einer eigenhändigen elenden Skizze hat ein Modell machen laſſen, übergiebt dasſelbe geſchickten italieniſchen Marmorarbeitern und erſcheint dann mit Stolz auf den Ausſtellungen des Vaterlandes als der Urheber eines formell ja gar nicht anzufechtenden Werkes. Die Italiener ſind, wie geſagt, in der Marmortechnik entſchieden allen anderen Nationen überlegen; die Art, wie ſie Stoffe z. B. zu charakteriſieren wiſſen, wie ſie das Fleiſch behandeln, iſt meiſterhaft; ſchade nur, daß ſie in der Regel unglücklich komponierte Modelle in dieſer ausgezeichneten Weiſe wiedergeben, Ideen in lebensgroßen Figuren ausführen, die im Miniaturformate oft ganz allerliebſt ſich ausgenommen hätten.

Die Polychromie ſpielt noch bis in das ſechzehnte Jahrhundert auch bei der Herſtellung der plaſtiſchen Kunſtwerke eine nicht geringe Rolle. Sind auch Marmorarbeiten ſeltener ganz bemalt worden, obgleich wir ſelbſt farbige Marmorbüſten beſitzen, ſo ſind ſie doch durch Vergoldung einzelner Teile verziert, oder der Hintergrund der Reliefs iſt durch einen Farbenton ſchärfer abgegrenzt. Die Skulpturen aus Sandſtein aber in unſeren nordiſchen Ländern ſind, wenn ſie im Innern eines Gebäudes Platz finden, immer, wenn ſie zur Verzierung des Äußeren dienen, meiſt bemalt. Die Geſichter haben einen Fleiſchton; Wangen und Lippen ſind gerötet, die Augen gefärbt, die Haare oft durch Vergoldung als blond bezeichnet; die Gewänder werden mit Farbe hervorgehoben, einzelne Teile oder ganze Flächen vergoldet. Die polychrome Behandlung der Skulptur iſt in voller Harmonie mit der Bemalung der Architektur, und da ſie nie darauf ausgeht eine Illuſion der Wirklichkeit hervorzubringen, da ſie ſich vielmehr darauf beſchränkt, die Formen des Bildwerks klarer hervorzuheben, als dies bei unbemaltem Stoffe die Licht- und Schattenwirkung allein vermag, ſo dürften auch gegen dieſe Kunſtgattung nicht die Bedenken der Äſthetiker immer begründet ſein. Seit dem ſechzehnten Jahrhundert hat man, beeinflußt

durch die ausgegrabenen plastischen Kunstwerke des Altertums, deren polychrome Behandlung entweder im Laufe der Jahrhunderte zerstört oder wenigstens bis auf geringe Spuren verloren gegangen war, die Ansicht festgehalten, daß ein rechtes Skulpturwerk unbemalt sein müsse. Jetzt kann wohl kaum noch ein Zweifel obwalten, daß die Griechen und Römer auch ihre Marmorskulpturen bemalt haben; trotzdem hat der Geschmack an unbemalten Skulpturen so feste Wurzeln geschlagen, daß kein Künstler es wagt, die Farbe zu verwenden. Und doch ist es unzweifelhaft, daß z. B. durch Färben des Hintergrundes von Reliefs die Komposition viel schärfer und klarer hervortreten würde. Man hat aber nur schüchtern bei Terrakotta-Arbeiten solche Färbungen versucht, und die bemalte und teilweise vergoldete Venus-Statue, die der Engländer John Gibson schuf, hat mehr Tadel erregt, als sie zur Nachahmung ermunterte; auch der Franzose Clésinger hat mit seinen Versuchen den Beifall des Publikums und der Kritik nicht zu erringen vermocht.

Kleinere Reliefs sind im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert wohl auch aus dem weichen, bildsamen Kehlheimer oder Solenhofener Kalksteine geschnitten worden. Die Künstler nennen sich Kalkschneider und haben manche recht schöne Arbeiten hervorgebracht, die in unseren Museen und Kunstsammlungen immer noch als wertvolle Stücke bewahrt werden. Vielfach sind Stiche von Dürer, von Aldegrever u. a. benutzt worden, und dann wird das Monogramm des Stechers beigefügt, was zu der irrigen Annahme Anlaß gab, daß jene Meister selbst die kleinen Steinreliefs ausgeführt. Gerühmt werden die Arbeiten von Peter Flötner († 1545) und von Georg Schweikard (geb. 1613? gest. 1680); beide Meister lebten in Nürnberg.

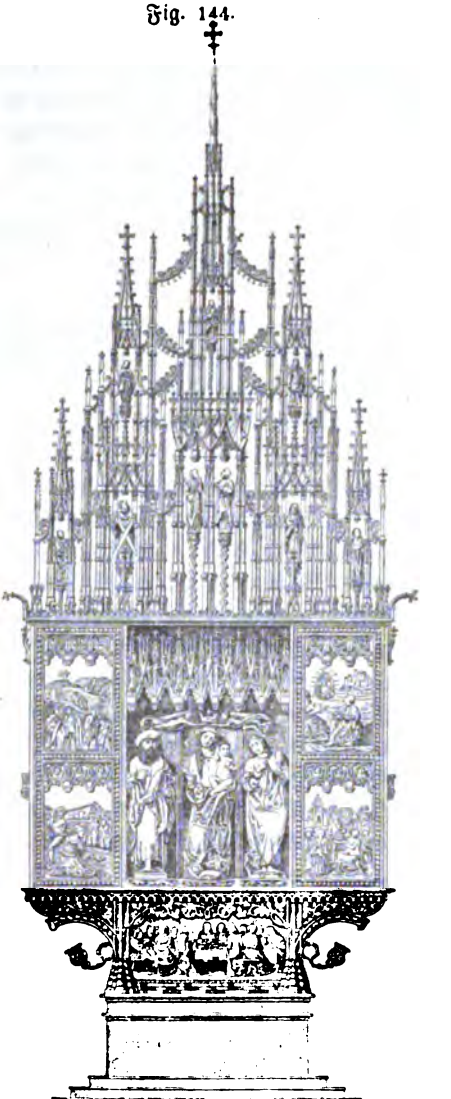
E. Die Holzbildhauerei.

Die Übertragung geschieht in derselben Weise, wie dies in dem vorangehenden Abschnitte geschildert worden ist. Daß die Ägypter und später die Griechen schon in alter Zeit Holzfiguren

(Ξόανα) zu schnitzen verstanden, ist bekannt, indessen ist diese Kunst von ihnen, sobald die Steinplastik sich mehr ausbildete, vernachlässigt worden. Sie wird mit Eifer erst wieder im Mittelalter betrieben und zwar hauptsächlich in solchen Ländern, wo ein guter, für feinere Plastik geeigneter Stein nicht beschafft werden konnte. So ist in Italien die Holzskulptur meist nur auf dekorative Arbeiten beschränkt, während in Deutschland zahllose Statuen und Reliefs für die seit dem dreizehnten Jahrhundert immer höher emporwachsenden Altäre aus Holz angefertigt wurden. Eins der ältesten Werke deutscher Holzschnitzkunst sind die Thürflügel von S. Maria in Capitolio zu Köln. Vielfach sind auch die vom dreizehnten Jahrhundert an in den Kirchen gewöhnlichen Triumphkreuze ins Holz gearbeitet, die beim Beginne des Chores an der Wölbung der Kirche angehängt werden, den gekreuzigten Heiland, zu seiner Seite Maria und Johannes, oft noch Longinus und einen der Kriegsknechte dargestellt zeigen. Die Ausführung der Holzschnitzerei ist Sache der Maler. Mit dem Meißel und dem Schnitzmesser wurde das weiche Lindenholz, das man gewöhnlich verwendete, wenn die Arbeit bemalt werden sollte, geformt und erhielt dann einen Überzug von Kreidegrund; einer Mischung von Leim, Kreide und ein wenig Honig, der sie länger schmiegsam erhielt. Dieser Kreidegrund wird etwa eine Linie stark aufgetragen — damit er fest hafte, überzog man kostbare Skulpturen auch erst mit grober Leinwand — und dann noch einmal sorgfältig durchmodelliert, manches Detail nur in ihm ausgedrückt. Eine so vorbereitete Schnitzerei wird nun immer bemalt. Einzelne Teile, Gewänder, Zieraten sind mit einem zinnoberfarbenen Goldgrunde noch besonders überzogen und dann mit den dünnen, vom Goldschläger hergestellten Goldblättchen belegt worden. Die Malerei ist eine völlige: alle einzelnen Teile des geschnitzten Werkes erhalten ihren angemessenen Lokalton. Eine ganz beträchtliche Menge solcher geschnitzter Altarschreine (Fig. 144) ist uns noch erhalten; einige unter denselben sind in der That bedeutende künstlerische Leistungen, während der Kunstwert der überwiegen-

den Menge nicht gar zu hoch anzuſchlagen iſt. Aber die Altäre der Bergenfahrerkapelle im Lübecker Dom, die der Katharinenkirche in Lübeck würden immer eine größere Berühmtheit verdienen, als die über Verdienſt gefeierten des „heilloſen“ Nürnberger Meiſters Veit Stoß. Wir kennen nur die Mehrzahl der Holzſchnitzer nicht, denen wir die Werke verdanken. Eine Ausnahme macht der große Ulmer Bildſchnitzer Georg Syrlin, von dem, wie wir wiſſen, die ſchönen Skulpturen der Chorſtühle im Münſter herrühren. Solche Arbeiten wie Chorgeſtühle wurden in der Regel aus feſterem Eichenholz ausgeführt und nicht bemalt. Auch manche Altäre ſcheinen nicht auf Polychromie von Anfang an berechnet und ſind dann auch aus Eichenholz geſchnitzt, ſo

Fig. 144.



Geſchnitzter Altar in der Jakobs-Kirche zu Lemgau.
(Aus Mitteilungen der K. K. Central-Kommiſſion.)

der dem Veit Stoß zugeschriebene Altar in der alten Pfarrkirche zu Bamberg, der im Dome zu Schleswig von Hans Brüggemann. Für kleinere Werke nahm man wohl auch das harte aber die feinste Ausführung gestattende Buchsbaumholz. Reliefs aus solchem Material geschnitten werden Albrecht Dürer zugeschrieben; ein Meisterwerk von kleinen Rundfiguren des sechzehnten Jahrhunderts besitzt das Museum zu Coburg: Adam und Eva, mit größtem Realismus bis ins kleinste Detail ausgeführt und ehedem bemalt.

Hochbedeutend sind die bemalten Holzskulpturen der spanischen Meister wie des Juan Martinez Montañes († 1649) und des Alonzo Cano (1601—67).

Eine auffallende Vorliebe für das Künstliche, Mühsame begünstigte im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert die Entwickelung der Skulptur in mikroskopisch kleinem Maßstabe. Wie es als ein Triumph angesehen wurde — und, wir können es ja nicht in Abrede stellen, heute noch angesehen wird — auf einem winzigen Raum das Vaterunser oder sonst etwas zu schreiben, so schätzte man auch die Bildschnitzer, deren Arbeiten man, um sie zu verstehen, erst mit der Lupe betrachten mußte. Großen Ansehens erfreute sich Poperzia de'Rossi († 1530) aus Modena, von der ein Pfirsichkern und mehrere Kirschkerne mit Skulpturen im grünen Gewölbe zu Dresden bewahrt werden, Girolamo Faba, der das Leiden Christi so klein schnitzte, daß es in einer Nußschale Platz fand, Peter Flötner († 1545) und dann Leo Pronner oder Bronner († 1630), beide zu Nürnberg.

In Deutschland ist die Holzschnitzkunst dann noch bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein mit mehr oder minder Erfolg geübt worden. Zumal für die Barockaltäre sind eine Menge zum großen Teile wertlose Figurenskulpturen ausgeführt worden, die bald einfarbig gehalten, bald mit Vergoldung und Farben verziert sind.

In unserem Jahrhundert ist diese Kunst recht in Vergessenheit gekommen, ja selbst Verehrer des Mittelalters wußten wohl

noch die Form der alten Schnitzereien zu schätzen, hielten aber die Farben für eine barbarische Zuthat, und so hat z. B. Karl Heideloff manch schönes Werk — ich erinnere nur an die berühmte trauernde h. Jungfrau in Nürnberg — absichtlich verdorben, indem er es mit steingrauer Ölfarbe anstreichen ließ.

Die moderne Zeit hat wohl hier und da den Versuch gemacht, die Holzschnitzkunst wieder zu beleben, und für Kirchen sind öfter Altäre in mittelalterlicher Weise mit Reliefs und Statuen geschmückt hergestellt worden, aber nur selten hat ein Künstler an einem solchen Werke mit Hand angelegt — wie z. B. Knabl in München dies gethan — die meisten sind von biederen Handwerksleuten eher schlecht wie recht ausgeführt. Das würde nun nicht viel schaden, wenn man nur diesen braven Leuten nicht auch die Meisterwerke früherer Zeit zur Reparatur anvertraute. Und das geschieht häufiger, als es gut ist.

Daß aber auch unsere Zeit recht Schönes zu leisten vermag, dafür soll nur ein Beispiel noch beigebracht werden. Bei Restauration der Albrechtsburg zu Meißen wurden eine Reihe Prachträume wiederum neu mit Gemälden und durch Ergänzung der alten Polychromie ausgeschmückt. Da sind denn in der sogenannten großen Hofstube auch eine Reihe von Statuen sächsischer Kurfürsten aufgestellt, die von tüchtigen Bildhauern modelliert, von Franz Schneider in Leipzig in Holz geschnitten wurden. Diese Statuen sind sämtlich bunt bemalt, und wie trefflich diese Bemalung in der farbensatten Umgebung wirkt, davon kann sich jeder Besucher des Meißener Schlosses leicht überzeugen.

F. Die Elfenbeinplastik.

Kunstwerke aus Elfenbein haben schon die Griechen angefertigt; im großen Maßstabe führten sie Götterstatuen aus Gold und Elfenbein aus (*χρυσελεφάντινα*), und auch die Römer haben sich desselben, wenn auch nicht zu monumentalen, so doch zu Zwecken der Kleinkunst bedient, ja es sind uns eine ganze Reihe hochinteressanter geschnitzter Elfenbeintafeln aus spätrömischer

Zeit erhalten geblieben, Diptycha, die, mit Wachs an den Innenseiten beſtrichen, ehedem als koſtbare Schreibtafeln dienten. In einer Hinſicht hat nämlich das Elfenbein vor anderen wertvollen Materialien etwas voraus, daß es, einmal geformt, kaum noch zu einem anderen Zwecke verwendet werden kann, und dieſem Umſtand verdanken wir es, daß gerade Kunſtwerke aus Elfenbein beſſer erhalten wurden, als ſolche aus Gold, Silber oder ſonſt einem koſtſpieligen Stoffe: umformen ließ es ſich nicht und zum Fortwerfen war es zu wertvoll.

So finden ſich denn in öffentlichen wie in Privatſammlungen, in Kirchenſchätzen und in den Kunſtkammern der Fürſten noch eine recht anſehnliche Menge von Elfenbein-Arbeiten vor, die uns oft ſelbſt dadurch wichtig werden, daß ſie uns eine Vorſtellung von dem Zuſtand der Skulptur in Zeiten ermöglichen, für die die größeren plaſtiſchen Kunſtwerke uns jetzt ganz fehlen. Schon aus altchriſtlicher Zeit iſt uns in der mit Elfenbein beſetzten Kathedra des Ravennatiſchen Erzbiſchofs Maximian ein ſo wichtiges Monument erhalten; für die vorkarolingiſche Skulptur kommen dann einige ſchöne Elfenbeingefäße in Betracht; die Kunſt des 9.—11. Jahrhunderts wird durch merkwürdige geſchnitzte Platten, die zum Schmuck von Büchereinbänden beſtimmt waren, durch die Reliefs an der Aachener Kanzel, durch künſtleriſch verzierte Kämme u. ſ. w. repräſentiert. Aus dem 12. und 13. Jahrhundert beſitzen wir neben den für die Kirche gefertigten Werken Arbeiten, die dem Profangebrauch beſtimmt waren: Schachſpiele, geſchnitzte Schreibtäfelchen, Spiegelkapſeln, Jagdhörner. Beſonders reich an Elfenbeinſchnitzereien iſt das vierzehnte Jahrhundert; zu den Diptychen, die religiöſe Darſtellungen enthalten und die als Andachtsbilder verwendet werden, geſellen ſich Darſtellungen des ritterlichen Lebens; ganz kleine Truhen, Minnekäſtchen, werden mit Liebesſcenen verziert. Dieſe Arbeiten ſollen meiſt aus Troyes herrühren. Auch aus dem fünfzehnten Jahrhundert ſind ſolche Kunſtwerke nicht ſelten. Selbſt die Elfenbeinſkulptur wird übrigens gefärbt:

Spuren von Bemalung, von Vergoldung haben ſich vielfach erhalten. Einen neuen Aufſchwung erhielt dieſe Kunſt im ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhundert: zahlreiche Pracht-Crucifixe werden von Künſtlerhand geſchnitzt, Arbeiten, deren hohe künſtleriſche Vollendung gar nicht in Abrede geſtellt werden kann; vor allem aber hat dieſe Kunſt jetzt für den Privatluxus thätig zu ſein. So entſtehen die wunderſchönen, aus Elfenbein geſchnitzten Kannen und Krüge, deren Reliefs, Bacchanalien und andere mythologiſche Scenen vorführend (Fig. 145), in dem kleinen Maßſtabe, und da in dieſem Material ſich die Weichheit des nackten, zumal des weiblichen Körpers ſehr ſchön wiedergeben läßt, von ganz unleugbarem Reize und größter Anmut erſcheinen.

Als hervorragende Meiſter werden genannt Chriſtoph Angermayer († zu München 1633), Leonhard Kern von Nürnberg (1663), Aleſſandro Algardi (1593—1654), Antonio Leoni zu Venedig. Der ausgezeichnetſte Künſtler in dieſem Fache iſt aber François Duquesnoy, gen. Fiamingo (geb. zu Brüſſel 1594, geſt. zu Rom 1646), ein vortrefflicher Bildhauer, der aber gerade in dieſen kleinen Arbeiten ein Meiſter erſten Ranges iſt und mit ſeinen Kindergruppen u. ſ. w. ſich als würdigen Nebenbuhler ſeines großen Landsmannes Peter Paul Rubens erwieſen hat. Im achtzehnten Jahrhundert erfreuten ſich eines großen Rufes Balthaſar Permoſer (1650—1732) und Simon Troger († zu München 1769), der zumal durch ſeine Bettlerfiguren, deren Köpfe und Extremitäten er aus Elfenbein, deren Kleider dagegen aus braunem Holz ſchnitzte, ſich bekannt gemacht hat und der häufig nachgeahmt worden iſt. Ferner François Manſel, deſſen im Geſchmack von Boucher ausgeführte Arbeiten im Münchener Nationalmuſeum zu finden ſind. Im neunzehnten Jahrhundert iſt die Elfenbeinplaſtik ſehr vernachläſſigt worden: namhafte Künſtler haben ſich in ihr kaum verſucht und nur mehr oder weniger tüchtige Handwerker fertigen, was dem Luxus etwa heute noch erforderlich iſt. Damit ſoll übrigens nicht geſagt werden, daß heute wenig in Elfenbein ge-

UNIVERSITY

Fig. 145.

Elfenbeinkanne des Grünen Gewölbes zu Dresden.
(Nach einer Photographie.)

arbeitet wird: es wird leider nur zu viel gefertigt, allein die Mehrzahl der Werke, die da entſtehen, ſind in der Abſicht ausgeführt, als alte Stücke verkauft zu werden. Auf keinem Gebiete des Antiquitätenhandels iſt die Fälſchung mit ſolchem Glücke aufgetreten als bei den Elfenbeinwerken. Die Fälſcher wiſſen das Elfenbein künſtlich gelb oder bräunlich zu färben, es riſſig zu machen, kurz ſo weit die Nachahmung zu treiben, daß ſelbſt ein geübter Sammler ſehr leicht das Opfer einer Täuſchung wird. So ſcheint es faſt geboten bei Werken, deren Herkunft nicht ganz beſtimmt ſich bis in die Zeiten verfolgen läßt, wo ſolche Nachahmungen noch nicht im Schwange waren, den bekannten Rechtsſatz umzukehren und jedes Stück für unecht anzuſehen, bis die Echtheit unzweifelhaft nachgewieſen wird.

Es wird das Elfenbein mit verſchieden geformten Stecheiſen, Schabemeſſern, Raſpeln, Feilen u. ſ. w. bearbeitet. Während des Mittelalters verſtand man es zu erweichen und in Formen zu preſſen; ich erinnere mich, Anweiſungen zu dieſer Kunſt öfters in Handſchriften gefunden zu haben.

Weniger zur Herſtellung von Kunſtwerken iſt der Bernſtein geeignet, aus dem man im ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhundert vielfach kleine Statuetten und Reliefs arbeitete, die, damals ſehr hoch gehalten und als Koſtbarkeiten in den Raritätenkammern bewahrt, heute ſchwerlich noch als Kunſtwerke angeſehen werden. Johann Bernhard Schwarzburger (1672—1741) fertigte 1713 eine Reiterſtatue Auguſt des Starken aus Bernſtein an, die noch im Grünen Gewölbe bewahrt wird.

G. Die Wachsbildnerei. (Ceroplaſtik.)

Aus Wachs, das durch Zuſetzen von Terpentin (3 Teile auf 4 Teile Wachs) und Baumöl ſchmiegſamer geworden iſt, modellieren Bildhauer wohl auch kleinere Arbeiten, die dann ſpäter mit einer verlorenen Form abgegoſſen werden. Eine feſtere Maſſe erhält man, wenn man zehn Teile Wachs mit einem Teil Terpentin und einem Teile burgundiſchem Pechs und etwas

Schmalz zusammenschmilzt. In diesem härteren Stoffe lassen sich die allerfeinsten und zierlichsten Modelle ausführen.

Manche Künstler haben jedoch auch Wachsskulpturen gebildet, die nicht für den Abguß bestimmt waren, sondern die so, wie sie aus der Hand des Meisters hervorgegangen, bewahrt wurden. Solche Wachsbilder kannten, wie überliefert, schon die Griechen wie die Römer, und auch während des Mittelalters ist diese Kunst nach den Mitteilungen der Geschichtsschreiber zur Herstellung von Votivgeschenken wie zu Totenmasken, zu Zaubereien u. s. w. vielfach verwendet worden. Mit dem Beginn der Renaissance wurde die Wachsplastik von den bedeutendsten Bildhauern gepflegt; Ghiberti, Michelozzo Michelozzi, Jacopo Sansovino, Niccolo Pericoli (Tribolo) modellierten in Wachs; Orsino, ein Schüler des Andrea Verrocchio, hat in gefärbtem Wachs das Portrait des Lorenzo (il Magnifico) de' Medici ausgeführt. Portraitmedaillons arbeitete Alfonso Lombardi aus Ferrara (circa 1488—1537) mit besonderer Geschicklichkeit.

Ein vorzügliches Stück der Wachsbildnerei bewahrt das Museum Wicar zu Lille, eine wundervolle Büste eines jungen Mädchens, so schön ausgeführt, daß manche Kunsthistoriker dasselbe keinem Geringeren, als Raphael zuzuschreiben geneigt waren, andere in ihr eine Arbeit des eben genannten Orsino sehen. Wachsbossierer kommen auch in Deutschland vor. Wir kennen von manchen den Namen, ohne jedoch ihnen bestimmte Arbeiten zuschreiben zu können, und wiederum sind uns in den Museen zahlreiche Portraits und historische Darstellungen erhalten, deren Meister meistenteils nicht zu ermitteln sind. Unter den Künstlern des sechzehnten Jahrhunderts wird Ludovico Leoni (il Padovano, 1531—1606) und Lorenz Strauch von Nürnberg (1554—1636) gerühmt, im siebzehnten C. Rapp, der schon genannte François Duquesnoy, der Ulmer Meister Georg Gottfried Weyhenmayer († 1715 zu Berlin), Neuberger von Augsburg (1600—1660), der berühmte Medailleur Reimund Faltz (geb. zu Stockholm 1658, † zu Berlin 1703), der Neapo-

ſitaner Cio Bernardino Azzolini, der Franzoſe Antoine Benoiſt (1632—1717). Im vorigen Jahrhundert waren gefeiert der Augsburger Goldſchmied Abraham Drentwett († 1729), Leonhard Baur († 1760), Kraft (geb 1738), Michel Trautmann (geb. zu Bamberg 1742), Friedrich Wilhelm Dubut (geb. zu München, geſt. zu Danzig), Salleneuve und Padovano in Prag.

Dieſe kleinen Kunſtwerke ſind überaus fein und zart ausgeführt (Fig. 146) und verdienen durchaus nicht die Geringſchätzung, die ihnen oftmals in neuerer Zeit zu Teil geworden iſt. Daß auch Mißgriffe vorkommen, kann ja nicht beſtritten werden; daß die lebensgroßen Büſten, die mit Glasaugen verſehen, mit Perücken ausgeſtattet, mit wirklichen Kleidern angethan, meiſt ebenſo unangenehm wirken, wie die meines Erachtens mit Recht nicht als Kunſtwerke angeſehenen Portraitgeſtalten der Wachsfiguren-Kabinette, das iſt nicht zu leugnen. Aber da jetzt ſchon wieder das gebildete Publikum über jene früher ſo wenig geachteten Schauſtellungen von Wachsfiguren milder denkt und ihnen ſeine Teilnahme zuwendet, ſo ſollte die Wachsplaſtik, die, wie geſagt, im kleinen Maßſtabe ganz Reizendes zu leiſten vermag, auch wieder von unſeren Künſtlern verſucht werden. Die Franzoſen Henry Cros und Déſiré Ringel haben, wie Spire Blondel in ſeinem von mir hier benützten Aufſatze: „Les Modeleurs en cire“ (Gaz. des Beaux-Arts, 1882. — Deuxième Période, Tome XXV. 494 u. XXVI. 259. 429)

Fig. 146.

Albrecht von Brandenburg, Medaillon aus weißem Wachs auf Schiefer.
(Aus: Kunſt- und kulturgeſchichtliche Denkmäler des Germaniſchen Muſeums.)

mitteilte, in neueſter Zeit mit großem Erfolge dieſe Kunſt wieder geübt.

H. Die Glyptik.

Unter Glyptik verſtehen wir die Kunſt, harte Steine, Berg-Kriſtall, Edel- und Halbedelſteine, plaſtiſch zu bearbeiten und zwar unterſcheiden wir zwei Arten des Schnittes: den Hochſchnitt, welcher die Figuren u. ſ. w. im Relief ausführt — dieſe Arbeiten werden Cameen genannt — und den Tiefſchnitt, welcher die Darſtellungen ſo arbeitet, daß erſt bei einem Abdruck in Siegellack u. ſ. w. ſie als Relief ſichtbar werden, das ſind die Intaglj. Mit welcher Kunſt die Griechen wie die Römer beide Arten der Glyptik gehandhabt, wie vorzüglich ihre Cameen, wie fein und ſelbſt im kleinſten Maßſtabe noch künſtleriſch ausgezeichnet ihre Intaglj, das hier darzulegen iſt wohl nicht erforderlich, da dieſe Denkmale des Altertums von jeher, ſelbſt während des Mittelalters, hoch geachtet und geſchätzt worden ſind. Während des Mittelalters ſcheint man wenigſtens in Weſt-Europa den Steinſchnitt verlernt zu haben. Fürſten ſiegeln noch lange immer mit einem antiken Itaglio und thun dies um ſo lieber, als der Aberglaube auch den dargeſtellten Figuren eine eigene zauberkräftige Wirkung andichtete. Doch ſcheint der Abdruck eines Siegels von Mesco dem Alten von Polen, einen geharniſchten Krieger darſtellend, von einem mittelalterlichen Siegelringe herzurühren; ob derſelbe in Stein geſchnitten war, mag dahin geſtellt ſein. In Byzanz iſt jedenfalls auch dieſe Kunſt weiter gepflegt und dann von Griechenland aus im fünfzehnten Jahrhundert nach Italien verpflanzt worden.

Was die Technik anbelangt, ſo gleicht dieſelbe der ſchon oben beſchriebenen der Glasſchleifer. Auch der Steinſchneider fertigt ſich aus weichem Eiſen fingerlange Stäbchen, die mit einem Ende in eine horizontal rotierende Kurbel befeſtigt werden, am anderen mehr oder weniger große und breite Scheibchen oder Kügelchen haben. Dieſe Enden der Stäbchen werden mit Diamantſtaub, der mit feinem Öl angerieben iſt, benetzt und ſind

nun imſtande, in den härteſten Edelſtein einen bald zarteren, bald breiteren Einſchnitt zu machen. Der Künſtler fertigt ſich zwar ein Modell, iſt aber bei der Arbeit ſelbſt ganz auf die

Fig. 147.

Cameo, darſtellend Kaiſer Claudius und ſeine Familie.
(K. k. Antiken-Sammlung zu Wien.)
(Nach Ernſt Boſe.)

Sicherheit ſeines Auges, die Geſchicklichkeit ſeiner Hand angewieſen.

Zur Ausführung eines Cameo eignet ſich am beſten der Onyx, deſſen verſchieden gefärbte Schichten der Steinſchneider ge-

ſchickt auszunutzen verſtehen muß (Fig. 147, 148). Ein Intaglio wird dagegen gern in einen durchſichtigen Stein geſchnitten, da dasſelbe erſt dann ſich recht klar ausprägt und ſichtbar wird.

In Italien iſt dieſe Kunſt unter den Päpſten Martin V. (1417–31) und Paul II. (1464—71) zuerſt wieder gepflegt worden. Die erſten und berühmteſten Meiſter ſind Giovanni degli Corniole, Domenico Compagni (dei Camei), Ambruogio Foppa (Caradoſſo); im ſechzehnten Jahrhundert Piermaria da Peſcia, Valerio Belli (geb. um 1479 zu Peſaro, † 1546), Matteo del Naſſaro aus Verona († zu Paris 1547), Girolamo Miſeroni aus Mailand, der zumal Gefäße aus Bergkriſtall ſchnitt (Fig. 149). Gräſſe nennt als Meiſter eines im Grünen Gewölbe zu Dresden bewahrten Gefäßes einen berühmten Mailänder Meiſter Metellino. In Frankreich zeichnete ſich aus Julien de Fontenay, genannt Coldoré, der auch Muſchelcameen arbeitete, in Deutſchland der Wappenſteinſchneider Daniel Engelhart († 1352), Anton und Franz Schweinberger († 1587, † 1610), Zacharias Belzer, Georg Höfler (1570 bis 1630), der Kupferſtecher Lukas Kilian (1579–1637). Im ſiebzehnten Jahrhundert arbeiten Giacomo Chiavenna aus Modena (Prunkgefäße. — † 1650), Guiſeppe Tortorino zu Mailand (um 1690), Johann Benedikt Heß (1636—1674) und ſein Sohn gleichen Namens (1672—1736), der auch Rundfiguren in Stein ſchnitt, im achtzehnten Antonio Pichler (geb. 1697 zu Brixen, zu Rom geſt. 1779), Giovanni Pichler (1734—1791) und deſſen Bruder Luigi (1773—1854) ſo wie Johann Lorenz Natter (1705—1762) und viele andere.

Fig. 148.

Cameo mit dem Bilde der Königin Eliſabeth von England. (Nach Erneſt Boſc.)

Ganz beſonders prächtig ſind die in Kriſtall geſchnittenen Gefäße. Die aus dem Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts zeichnen ſich durch Reinheit und Schönheit des Ornamentes aus. Später werden die Figuren-Tiefſchnitte häufiger. Eine eigene

Fig. 149.

Kriſtall-Gefäß aus der K. K. Schatzkammer zu Wien.
(Nach Erneſt Boſe.)

Verzierung erhielten dieſe Kriſtallgefäße noch hin und wieder dadurch, daß man in die tiefgeſchnittenen Linien feine Goldblättchen einlegte, dieſelben mit Email füllte, und das letztere in Fluß brachte. Dies Verfahren bezeichnet de Laborde als „émail cloisonné en résille sur cristal.“

Teuer sind Kristallgefäße natürlich immer gewesen; sie wurden in Gold montiert und als Kostbarkeiten hoch geachtet, auch schon aus dem Grunde geschätzt, weil man meinte, daß in einer Kristallschale das Gift, das im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert zu fürchten ganz zeitgemäß war, sich sofort verrate.

Die Steinschneidekunst erblüht zu derselben Zeit, in der man anfing allgemein mit Siegellack Briefe zu schließen, Urkunden zu beglaubigen; die Adligen führten ebenso wie die Bürgerlichen ihre Siegelringe mit ihren Wappen stets bei sich, und diese Wappen sind zumeist nicht in Metall, sondern in Stein geschnitten. Es fanden deshalb eine große Menge Wappensteinschneider seit dem sechzehnten Jahrhundert bis in die neueste Zeit ihr Brot, und aus diesen Wappensteinschneidern rekrutierten sich wieder die künstlerisch höherstrebenden Steinschneider, die überdies, wenn Aufträge zur Ausführung von Kunstwerken fehlten, in dem Schneiden der Wappen immer einen lohnenden Erwerb fanden. Dadurch, daß die gummierten Couverts die versiegelten Briefe mehr und mehr verdrängen, verlieren auch die Wappensteinschneider immer mehr ihre ehedem gesicherte Einnahme, und da die Aufgabe, eine künstlerische Leistung zu liefern, ein Cameo, ein Intaglio, ein Kristallgefäß zu schneiden, heute noch viel seltener als vor hundert, ja vor fünfzig Jahren an einen Steinschneider herantritt, so ist es gar nicht zu verwundern, daß junge begabte Leute Bedenken tragen, dies Kunstfach zu erwählen, und daß die alte Geschicklichkeit mit den älteren Meistern abstirbt. Eine gute Arbeit ist natürlich auch teuer, und da das heutige Publikum für möglichst wenig Geld gern etwas recht großartig Scheinendes zu erhalten liebt, so sind alle diese Werke der Glyptik, deren eigentlichen Wert ja nur die in heutiger Zeit so seltenen Kenner zu beurteilen vermögen, jetzt nicht mehr zeitgemäß.

J. Der Siegelschnitt.

Die Bedeutung der Siegelbilder für die Kulturgeschichte ist längst anerkannt; die Geschichte der Siegel ist von Juristen wie

von Hiſtorikern unterſucht worden, nur die Kunſtgeſchichte ſcheint bis jetzt nicht von den Arbeiten der Siegelſchneider Notiz genommen zu haben. Und doch ſind auch dieſe wohl geeignet, uns ein Bild von der Entwickelung der Plaſtik zu geben, da ſie faſt ausnahmslos von ganz tüchtigen Modelleuren ausgeführt worden ſind. Vom elften Jahrhundert an haben wir eine große Zahl mehr oder weniger gut erhaltener Wachsſiegel, welche teils Korporationen, Kirchen und Stiftern, Städten und Zünften angehören und dann oft lange Zeit unverändert blieben, oder nur von beſtimmten Perſonen gebraucht wurden. Dieſe letzteren Siegel ſind deshalb von ſo großer geſchichtlicher Wichtigkeit, weil ihre Entſtehungszeit ſich mit voller Sicherheit ermitteln läßt: ſie ſind nur für gewiſſe Perſonen hergeſtellt, und die Stempel wurden nach deren Tode vernichtet. Dieſe Perſonenſiegel ſind entweder für die Geiſtlichen beſtimmt und dann in der Regel ſpitzoval (Fig. 150) — die Biſchöfe werden dargeſtellt auf dem Faltſtuhl, dem Faldiſtolium, ſitzend — oder für weltliche Große gearbeitet, und da haben wir die Majeſtätsſiegel (Fig. 151), welche die Fürſten auf ihrem Throne mit Scepter, Krone und Reichsapfel ſitzend abbilden, Reiterſiegel (Fig. 152) und ſolche, auf denen der Siegelnde ſtehend vorgeführt wird (sigilla pedestria).

Fig. 150.

Siegel des Abtes Andreas von Admont.
(Aus Mitteilungen der K. K. Central-Kommiſſion.)

Ganz beſonders intereſſant ſind die Frauenſiegel. Der Siegelſtempel, das Typar, beſteht aus einer dicken Metallplatte, Bronze, Meſſing oder Silber, und in dieſe hat der Stempelſchneider die Bilder entweder nach einem von ihm gefertigten Modell vertieft mit Sticheln und anderen Werkzeugen auszuſchneiden, oder der Künſtler macht ein Wachsmodell, formt daſſelbe in Gips, drückt

Fig. 151.

Siegel des Kaiſers Maximilian I. 1493.
(Aus: Kunſt- und kulturgeſchichtliche Sammlungen des germaniſchen Muſeums.)

die erhaltene Hohlform in Thon aus, den man dann trocknet und als Form benutzt, um durch Ausgießen mit Metall nun eine erzene Hohlform zu erhalten, welche man darauf noch nach dem Modell feiner ciſeliert. Letzteres Verfahren empfiehlt beſonders Benvenuto Cellini, der für Köpfe, Hände, u. ſ. w. Stempel in Stahl zu ſchneiden ratet, die dann in das Siegel-Typar eingeſchlagen werden. Ebenſo werden die Buchſtaben der Inſchriften

mit Stahlſtempeln eingeſchlagen, jedoch muß der Künſtler darauf achten, daß immer der Stempel ſich leicht von dem Wachs ablöſt. Er muß alſo unterſchnittene Stellen immer vermeiden. Das Wachs wird weich gemacht und in das Typar hineingedrückt; die großen Majeſtätsſiegel, die ſeit dem ſechzehnten Jahrhundert üblich wurden und die auf beiden Seiten, wie die Medaillen, Bilder zeigen, ſind wahrſcheinlich gegoſſen. Je größer die Siegel werden, deſto

Fig. 152.

Siegel des Pfalzgrafen Ludwig zu Zweibrücken und Veldenz 1453—1489.
(Aus: Kunſt- und kulturgeſchichtliche Sammlungen des germaniſchen Muſeums.)

mehr ſind ſie der Beſchädigung ausgeſetzt und müſſen geſchützt werden; dies geſchieht, indem man ſie in hölzerne Kapſeln legt, oder dieſelben aus Blech, aus Silber, ja aus Gold anfertigen läßt. Was den künſtleriſchen Wert dieſer Siegelſchnitte anbelangt, ſo haben wir ſchon aus dem zwölften Jahrhundert ganz hervorragende Arbeiten; ich erinnere nur an das ſchöne Siegel des Wormſer Bistums, welches den Apoſtel Petrus darſtellt.

Aber auch die Arbeiten aus dem ſpäteren Mittelalter ver-

dienen ſowohl wegen der Trefflichkeit der Relieffiguren als auch der Schönheit der Ornamente als Kunſtwerke betrachtet zu werden. Die Majeſtätsſiegel Kaiſer Albrechts II., Friedrichs III., Maximilians I., ſind in Anordnung und Ausführung gleich vorzüglich. Auch die Siegel italieniſcher Kardinäle des fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhunderts ſind, ſo weit mir Beiſpiele bekannt, von ganz beſonderer Schönheit. Benvenuto Cellini bekam für ein ſolches Typar wie ſein Rival, der Peruginer Lautizio, hundert Skudi und mehr. 1528 arbeitete er eins für den Kardinal Ercole Gonzaga, Biſchof von Mantua; für dies erhielt er 200 Dukaten, für das Siegel des Kardinals Hippolyt von Ferrara ſogar 300 Dukaten. Die Stempelſchneidekunſt geht zurück, ſeit das Anhängen der großen Wachsſiegel nicht mehr im Gebrauch iſt, ſeit die Dokumente durch Unterſiegeln mit Siegellack beglaubigt werden. Nur den feierlich von Fürſten verliehenen Diplomen u. ſ. w., den Staatsverträgen, die auf Pergament geſchrieben werden, hängt man in ſpäterer Zeit noch Majeſtätsſiegel an, und dieſem Umſtande iſt es zu danken, daß die Stempelſchneidekunſt nicht gänzlich in Vergeſſenheit geraten iſt. Wir ſehen heute nur ſelten noch Proben dieſer Kunſt, weil jene großen Staatsſiegel doch nur wenig Anwendung finden; aber es ſcheint, daß, nachdem im ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhundert auch dieſer Kunſtzweig weniger Erfreuliches hervorgebracht, in unſerer Zeit wieder ganz achtbare Arbeiten geſchaffen werden.

Die Stempelſchneidekunſt wird im Mittelalter von den Goldſchmieden geübt; ſpäter, im ſechzehnten Jahrhundert ſehen wir die Petſchierſtecher auftreten, die gewöhnlich die Petſchafte gravierten, und ſich über Handwerksleiſtungen kaum erhoben, zuweilen jedoch, wenn ihnen Gelegenheit geboten wurde, eine Kunſtleiſtung zu ſchaffen, auch dieſer Aufgabe gerecht zu werden verſtehen. Eine Geſchichte der Stempelſchneidekunſt beſitzen wir, ſo viel mir bekannt, bis jetzt nicht.

K. Das Treiben in Metall (Toreutik).

Die Dehnbarkeit des Edelmetalls, des Kupfers und des

Eisens ist schon den Metallarbeitern des Altertums bekannt gewesen, und hat Anlaß gegeben, kleine Kunstwerke aus Gold und Silber, größere aus Kupfer oder aus Eisenblech durch Treiben, d. h. durch Hämmern herzustellen. Zumal die Goldschmiede haben die Treibkunst zuerst ausgebildet, und wie vorzüglich sie mit derselben zu arbeiten verstanden, dafür sind die noch erhaltenen antiken Schmuckgegenstände Zeugen. Die Goldschmiedekunst des frühen Mittelalters ist zwar nicht lange auf dieser Höhe geblieben, vielmehr ziemlich roh, aber die Treibbarkeit haben schon die romanischen Goldschmiede vortrefflich zu handhaben gewußt: ich erinnere nur an die goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II., die ehedem im Dome zu Basel bewahrt, jetzt im Musée Cluny zu Paris sich befindet.

Die Technik besteht darin, daß nach einem vorliegenden Modell der Künstler von der Rückseite seines Metallbleches Beulen heraushämmert, bald aus freier Hand arbeitend, bald sich besonderer Instrumente bedienend, bis die Beulen die Höhe des beabsichtigten Reliefs erreichen. Die feine Ausführung der Arbeit wird dadurch erzielt, daß nun der Meister die Details mit Punzen zurückhämmert. Um dem Bleche, dem Gefäße, die gehörige Widerstandskraft zu geben, wird es von der Rück- oder Innenseite mit einer Mischung von Pech und Ziegelmehl gefüllt. Versehen sind durch neues Ausbeulen zu verbessern. Eisenblech mußte durch Glühen erweicht werden, und während der Arbeit war diese Prozedur öfter nötig; die fertige Arbeit wurde dann wieder gehärtet.

Diese Arbeit, die Benvenuto Cellini sehr empfiehlt und die er, wie er versichert, selbst meist angewendet, setzt eine sehr geschickte Hand voraus. Bei der Minuterie-Arbeit, d. h. bei der Herstellung von Ringen, Schmucksachen, Medaillen, ebenso wie bei der Grosserie, dem Treiben von Gefäßen und größeren Figuren verfuhren die Goldschmiede folgendermaßen. Sie modellierten ihr Relief oder ihre Figur aus Wachs und gossen das Modell in Bronze ab; auf dies Bronzerelief legten sie nun das Goldblech

und hämmerten dasselbe vermittelst stumpfer hölzerner Punzen, bis es sich ganz dem Modell anschmiegte. So arbeitete z. B. Anbruogio Foppa, gen. Caradosso seine getriebenen Medaillen (Benvenuto Cellini, Über die Goldschmiedekunst, Cap. XII). Cellini zeigt nun, wie man Rundfiguren treiben könne, und wie die Lötung besorgt wird. Wenn das Werk nahezu fertig ist, wird es mit dem Kitt aus Wachs, Harz, Ziegelmehl ausgefüllt und mit stumpfen Punzen, die nur drücken aber nicht schneiden, die Arbeit vollendet. Wird das Metall weniger nachgiebig, so schmilzt man den Kitt aus und glüht das Blech. Ein Muster dieser Arbeit ist das berühmte Salzfaß der Ambraser Sammlung zu Wien (s. Fig. 86). In ähnlicher Weise werden, wie bemerkt, die Grosserie-Arbeiten ausgeführt (ibid. XXII — XXV). Statuen formt man stückweis ab, gießt diese Formstücke in Bronze ab, und treibt nun nach diesem Modell das Metallblech, indem man es auf die bronzene Form anlegt. Die einzelnen Stücke werden dann zusammengesetzt und verbunden.

In dieser Weise haben auch die Goldschmiede nicht allein Reliefs und reliefierte Gefäße, sondern auch Rundfiguren hergestellt, die aus mehreren durch Löten verbundenen Stücken zusammengesetzt wurden. Die Goldschmiede von Limoges haben schon im dreizehnten Jahrhundert so Figürchen aus Kupfer getrieben, die dann zusammengestückt, vergoldet und emailliert wurden. Von den Plattnern wurde diese Kunst gleichfalls getrieben; ich habe schon ihrer meisterhaften Arbeiten Erwähnung gethan.

Die erste Nachricht von einem in Bronze getriebenen größeren Werke verdanken wir dem Mönche Hugo von Flavigny, der, wie Labarte anführt, im Leben des Abtes Richard von Verdun (seit 1004) erzählt, derselbe habe eine Kanzel mit getriebenen Reliefs der zwölf Apostel und der zwölf Propheten geschmückt (pulpitum autem aere crebris tunsionibus in laminas tabulasque producto et deaurato factum esse constat etc.). Viollet-le-Duc, der bekannte französische Archäolog, und der eben so zuverlässige

Alfred Darcel halten, wie auch Labarte mitteilt, die Reliefs der Augsburger Domthür nicht für gegoſſen, ſondern für getrieben.

Für große ſtatuariſche Zwecke iſt die Toreutik erſt im ſiebzehnten Jahrhundert benutzt worden. Die vierundzwanzig Meter hohe Statue des S. Carlo Borromeo bei Arona, die 1697 beendet wurde, iſt von Gio. Batt. Creſpi, gen. il Cerano (1597 bis 1653), entworfen, von Siro Zanella aus Pavia und Bernardo Falcone aus Lugano ausgeführt worden. Kopf, Füße und Hände ſind gegoſſen; die übrige Geſtalt iſt aus Kupfer getrieben. Die einunddreißig Fuß hohe Kopie des Farneſiſchen Herkules, welche das unter Landgraf Karl von Heſſen 1701 bis 1714 von Giovanni Francesco Guernieri erbaute Octogon der Anlagen auf dem Karlsberge oder dem Winterkaſten (bei Wilhelmshöhe) bekrönt, iſt bis 1717 von dem Kupferſchmiede Otto Friedrich Kupper getrieben worden. In Dresden wird dann 1731—1736 die Statue Auguſts des Starken, die in der Neuſtadt zu Dresden aufgeſtellt iſt, ausgeführt. Ludwig Wiedemann (geb. zu Nördlingen 1694, geſt. zu Dresden 1754), Bronzegießer und Kupferſchmied, von König Auguſt II. zum Kapitän ernannt, machte das Modell. Nach einer Verſion iſt die ganze Reiterſtatue von Wiedemann gegoſſen, nach einer anderen iſt das Pferd gegoſſen, der Reiter getrieben; eine dritte meldet, der Stückgießer Michael Weinhold habe das Pferd, Wiedemann den Reiter getrieben. Jedenfalls verdiente die Sache genauer unterſucht zu werden. 1795 wurde nach Schadows Modell die Viktoria mit dem Viergeſpann auf dem Brandenburger Thore zu Berlin von dem Bildhauer Wohler in Holz geſchnitzt und von dem Berliner Kupferſchmied Jury getrieben. Auch für die Ausführung von Schadows Roſtocker Blücherdenkmal brachte Göthe den Kupfertreiber Pflug in Gera in Vorſchlag; die Statue wurde aber von Lequine aus Paris gegoſſen und von Coué ciſeliert. In unſerem Jahrhundert hat die Toreutik mit hervorragendem Erfolge geübt Georg Howaldt zu Braunſchweig (geb. 1802), der die Brunonia mit dem Viergeſpann auf dem

Schloſſe zu Braunſchweig nach Rietſchels Modell 1858—63 (und nach dem Schloßbrande wiederum 1865—68) aus Kupfer trieb, ebenſo wie die beiden koloſſalen Reiterſtatuen der Herzoge Karl Wilhelm Ferdinand und Friedrich Wilhelm von Braunſchweig. Die größte getriebene Statue iſt die des Arminius (bis zum Helm 17,3 M. hoch), welche Ernſt von Bandel (geb. 1800 geſt. 1876) entwarf, 1835 begann, nach vielen Unterbrechungen 1874 vollendete und auf einer Höhe des Teutoburger Waldes bei Detmold aufſtellte. Die einzelnen Kupferbleche werden genau nach dem als Muſter vorliegenden Modellſtücke durch Hämmern geſtaltet und dann an dem Eiſengerüſt, welches das Innere ausfüllt, aufgenietet und ſo ſtückweiſe zuſammengepaßt. Billiger als der Guß iſt wohl die getriebene Arbeit nicht, aber nicht ſo ſchwer an Gewicht und daher eher zu monumentalen Zwecken zu verwenden.

L. Der Münz- und Medaillenſchnitt.

Die Reliefs der Vorder- und Rückſeiten der Münzen werden vertieft in die Prägeſtöcke eingraviert oder mit Punzen eingeſchlagen. Die Münzen des Mittelalters ſind zum großen Teile ſehr häßlich; die Arbeit des Graveurs iſt höchſt unvollkommen. Wenn Kaiſer Friedrich II. die von ihm geprägten Goldſtücke, die Auguſtalen, nach Vorbild antiker Münzen hübſcher ſchneiden läßt, ſo bleibt dies Unternehmen doch immer nur vereinzelt und die Maſſe der Münzen — ſo intereſſant ſie auch für den Numismatiker ſein mögen — hat für den Kunſtfreund nichts Anziehendes. Erſt ſeit dem ſechzehnten Jahrhundert legt man auch auf die künſtleriſche Ausſtattung der Münzen einen größeren Wert; die Zeichnung wird beſſer; die Portraits und Wappen ſind ſchöner ausgeführt, und manche Münze kann recht wohl als ein Kunſtwerk betrachtet werden. Allein die Flachheit des Reliefs, welche ſchon deshalb beobachtet werden mußte, damit mit einem Schlage die Prägung vollendet war, ließ dem Künſtler nicht die rechte Freiheit. Ein Moment aber iſt von den älteren Stempelſchneidern bis ins

ſiebzehnte, ja achtzehnte Jahrhundert immer beobachtet worden, daß ſie die Bruſtbilder bekleidet darſtellen, und daß dieſe Portraits gefälliger ausſehen, als die jetzt faſt allgemein üblichen Münzbildniſſe, die den Kopf mit einem Stücke des bloßen Halſes, der nackten Bruſt zeigen, das kann gar nicht zweifelhaft ſein. Nimmt man noch dazu, daß manche ſolche Portraits noch durch Hinzufügung eines der Jetztzeit fremden, alſo nur noch allegoriſchen Schmuckes, des Lorbeerkranzes, in ihrer Ähnlichkeit geſchmälert werden, ſo ergiebt ſich, daß die moderne Münzkunſt in den ſeltenſten Fällen eine wirklich ſchöne und vom künſtleriſchen Standpunkt aus befriedigende Leiſtung hervorbringt. Aus dieſem Grunde iſt es zu erklären, daß die Numismatik nur ſelten von den Kunſthiſtorikern beachtet wird, und daß ſich deren ganzes Intereſſe der Medaillierkunſt allein zugewendet hat.

Medaillen oder Schaumünzen nennen wir diejenigen Münzen, welche nie als Geldwertzeichen benutzt und in Verkehr gebracht worden ſind, ſondern zur Erinnerung an Perſonen und an denkwürdige Ereigniſſe hergeſtellt wurden. Gewöhnlich nennt man Medaillen nur die etwa in Thalergröße ausgeführten Schaumünzen, während größere Werke den Namen Medaillons, kleinere die Bezeichnung Jetons erhalten. Wie vortreffliche Medaillen von griechiſchen und zumal von römiſchen Künſtlern herrühren, iſt bekannt. Während des Mittelalters war auch dieſe Kunſt, wie es ſcheint, gänzlich in Vergeſſenheit geraten, und erſt die Meiſter der italieniſchen Renaiſſance verſuchten ſich, angeregt durch die erhaltenen Vorbilder antiker Kunſt, wiederum im Medaillenſchnitt. Julius Friedländer, dem wir eine vorzügliche, reich mit Lichtdrucken illuſtrierte Beſchreibung der italieniſchen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts verdanken (zuerſt erſchienen in dem Jahrbuch der k. preuß. Kunſt-Sammlungen I, II, III, dann beſonders publiziert), kennt Paduaner Medaillen, die von den Carraras beſtellt waren, aus dem Jahre 1390; dann ſind 1393 — 1417 von venezianiſchen Stempelſchneidern ſolche Arbeiten hergeſtellt worden; die gegoſſenen Schaumünzen

werden erſt ſeit 1430 gebräuchlich. In einer bildſamen Maſſe wird das Relief der Vorder- wie der Rückſeite, des Averſes und des Reverſes, modelliert, dann jedes Stück in Formſand oder ſonſt einer paſſenden Gußform abgeformt; die zugehörigen Formſtücke ſetzt man dann zuſammen und gießt ſie mit Bronze, ſelten mit Silber, noch ſeltener mit Gold aus. Der Guß wird nach ſeiner Vollendung vollſtändig nachciſeliert.

Fig. 153.

Vittore Piſano, Medaille des Lionello d'Eſte.
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

Von der Schönheit der Arbeit kann man ſich jetzt ſehr wohl überzeugen, ſobald man Friedländers Abbildungen betrachtet; die Originale ſind ja ſehr ſelten und nur in großen Sammlungen anzutreffen, die Zeichnungen aber, die durch Kupferſtich oder Lithographie bekannt wurden, ſind zumeiſt ungenau und geben gerade das Charakteriſtiſche der Form nicht recht wieder. Dieſe Kunſt tritt ſogleich vollendet auf: die Medaillen des Vittore

Piſano († 1451) zeugen von größter Meiſterſchaft (Fig. 153). Auch die deutſchen Schaumünzen, die etwa bis 1500 zurück zu verfolgen ſind, erſcheinen als Kunſtwerke im höchſten Grade intereſſant (Fig. 154). Sie ſind im Beginn des ſechzehnten Jahrhunderts gleichfalls meiſt gegoſſen und nach dem Guſſe noch ſorgfältig ciſeliert; gerade dieſe Arbeiten erſcheinen deshalb um ſo wertvoller, weil der Künſtler ſelbſt die letzte Hand noch

Fig. 154.

Gegoſſene Medaille auf Hans Burgkmaier 1518.
(Nach: Kunſt- und kulturgeſchichtliche Denkmale des germaniſchen Muſeums.)

an ſie anlegte. Die Modelle ſind gewöhnlich aus hartem Holze, Kehlheimer Kalkſtein und Speckſtein geſchnitten und vielfach noch in den Sammlungen erhalten. Nach Dürers Zeichnungen, (wenn er nicht ſelbſt einige, etwa drei ſelbſt ausgeführt hat [A. v. Sallet],) ſind ſolche Medaillen angefertigt worden, und auch andere bedeutende Künſtler, zumal Goldſchmiede wie Wenzel Jamnitzer und Kupferſtecher wie Jakob Bink haben ſich in dieſer Kunſt verſucht. Die gegoſſenen Medaillen rühren größtenteils von

Goldschmieden oder von Bildhauern her, denen die Gußtechnik und die Übung des Ciselierens geläufig war; manche Prachtarbeiten, wie z. B. das große Medaillon von Heinrich Reitz, welches gewöhnlich nach dem Besteller Moritz von Sachsen Moritzthaler (1544) genannt wird, sind auch aus einzelnen besonders gegossenen Stücken zusammengesetzt und durch Lötung verbunden.

Was die Verwendung der Medaillen anbelangt, so legte man sie bei Gründung von Bauwerken zum Andenken in die Fundamente ein. Fürsten verliehen sie als Gnadenzeichen; diese Gnadenpfennige wurden an goldne Ketten gehängt und so wie jetzt die Orden nur als etwas kostspieligere Auszeichnungen verliehen. Privatleute bestellten ihre Porträt-Medaillen, um sie ihren Freunden zur Erinnerung zu verehren, wie man später sein Bildnis in Kupfer stechen ließ; die Silhouetten traten dann an Stelle der doch immerhin noch als Kunstwerke anzusehenden Kupferstiche, bis auch Silhouetten und Lithographien durch die Photographien verdrängt wurden.

Fig. 155.

Geprägte Medaille auf Albrecht von Brandenburg, Herzog von Preußen.
(Nach: Kunst- und kulturgeschichtliche Denkmale des Germanischen Museums.)

Im sechzehnten Jahrhundert beginnt man Medaillen zu prägen; schon Vittore Gambello und Giovanni Enzola hatten, wie Friedländers Abbildungen zeigen, gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts einzelne Medaillen mit Stempeln geprägt. Wie für die Münzprägung wird Avers und Revers vertieft in erweichten Stahl geschnitten und dann mit der Prägemaschine die Medaille hergestellt (Fig. 155). Da die Schaumünzen meist ein

höheres Relief als die Geldstücke zeigen, so bedarf es zur ordentlichen Ausprägung mehrere Schläge des Prägewerkes. Bronzemedaillen müssen durch Erhitzen und Ablöschen im kalten Wasser öfters wieder erweicht werden, damit sie dem Stempel auch hinreichend nachgeben. Will man Medaillen mit sehr hohem Relief herstellen, so gießt man sie, wie das schon geschildert, giebt ihnen aber nicht durch Ciselieren, sondern durch Prägen mit den hierzu geschnittenen Stempeln die letzte Vollendung. Da bei dem Schlagen der Medaillen leicht der Unfall sich ereignet, daß ein Stempel springt, so bedient man sich, zumal wenn eine große Zahl von Schaumünzen geschlagen werden sollen, des sogenannten Senkungs-Verfahrens, das schon zur Zeit des Benvenuto Cellini bei der Herstellung der Münzstempel üblich war. Man schneidet das Bild aus Stahl und zwar im Relief und schlägt diese so erhaltene Patrize (dem Bunzen) in das weiche Eisen des herzustellenden Stempels (der Matrize); das in dieser Art erzielte Tiefrelief wird nun noch einmal mit dem Stichel nachgearbeitet, dann der Stempel gehärtet und so für den Gebrauch geeignet. Es ergiebt sich, daß mittelst einer Patrize viele ganz gleiche Matrizen hergestellt werden können und daß, da die eigentliche Form durch das Prägen nicht abgenutzt wird, das Zerspringen eines Stempels nun nicht mehr die Bedeutung hat, als wo der Stempel ein Unikum war. Die Prägemethode ist seit dem sechzehnten Jahrhundert am häufigsten angewendet worden, doch sind auch später noch öfter Medaillen gegossen worden. Erwähnen will ich noch, daß man einige Schaumünzen mit Niello-Zieraten, mit Emaillierung verschönerte, und daß hin und wieder sie weder gegossen noch geprägt, sondern vom Goldschmied getrieben wurden. Solche getriebene Arbeiten fertigte z. B. Ambrogio Foppa, gen. Caradosso, Benvenuto Cellini u. a.

Die Medaillen wurden seit dem sechzehnten Jahrhundert sehr beliebt; nicht allein zu Ehren von einzelnen Persönlichkeiten wurden sie geschlagen, sondern sie dienten auch dazu, allerlei denkwürdige Ereignisse, Schlachten und Friedensschlüsse, Hungers-

not und Peſtilenz, Heuſchreckenplage und was von frohen und traurigen Erlebniſſen einem Einzelnen, einer Stadt, einem Lande beſchieden war, zu verewigen. Jedes Ereignis bildlich wiederzugeben war nun nicht leicht, und es gehörte einige Übung dazu, eine allegoriſche Darſtellung zu erſinnen, welche von kundigen Leuten allenfalls eine richtige Deutung finden konnte. Die Inſchrift mußte natürlich in klaſſiſchen Latein und in dem gehörigen Curialſtil kurz aber treffend abgefaßt ſein. Ludwig XIV. ſtiftete eigens die Akademie des Inſcriptions, welcher nur die Aufgabe geſtellt war, die für Kunſtwerke erforderlichen Inſchriften anzufertigen. In Deutſchland ſind es die Geiſtlichen, vor allem die proteſtantiſchen Paſtoren, die ſich auf ſolche künſtliche Inventionen wohl verſtanden.

Unter den Italienern ſind berühmt Vittore Piſano († 1451), Sperandio († 1528), Vittore Camelio, der ſchon genannte Caradoſſo, Leo und Pompeo Leoni, Antonio und Aleſſandro Abbondio; in Deutſchland arbeiteten außer Albrecht Dürer, Hans Schwartz, Wenzel Jamitzer († 1585), Heinrich Reitz, von dem eine ſchöne Medaille auf Karl V. herrührt (1537), Tobias Wolf (den man, bis E. Wernicke den rechten Namen entdeckte, gewöhnlich Woſt nannte.) Jakob Gladehals in Berlin, Hans Bezold in Nürnberg († 1630). In Frankreich zeichnete ſich aus George Dupré (ſ. Fig. 156), 1597—1643 thätig, Jean Warin (1664—1672), Charles Jean François Cheron (1635—99), der mit Jean Manger († 1722) die Medaillen Ludwigs XIV. ſchnitt, die Schweizer Jean Daſſier (1676—1763) und Johann Karl Hedlinger (1691—1771).

Sehr intereſſant ſind die Bleiabſchläge der Medaillen, Proben und Verſuche, die mit den geſchnittenen Stempeln angeſtellt wurden. Solche Bleimedaillen ſind zuweilen noch in den Sammlungen erhalten. Noch das ſechzehnte Jahrhundert hat eine ganze Reihe hervorragender Medailleure aufzuweiſen, aber im folgenden Jahrhundert iſt ſchon ein Rückgang bemerklich. Die Geſchichte dieſes intereſſanten Kunſtzweiges hat Heinrich

Bolzenthal zuſammengeſtellt (Skizzen zur Kunſtgeſchichte der modernen Medaillen-Arbeit. — Berlin 1840). In unſerer Zeit iſt die Medaillierkunſt ſehr in den Hintergrund gedrängt worden; die Liebhaberei, Medaillen ſchlagen zu laſſen, iſt ſehr ſelten geworden, und wenn auch die großen, bei Gelegenheit hoher Feſt-

Fig. 156.

Georges Duprè, Medaille des Dogen Marcantonio Memmi.
(Gazette des Beaux-Arts.)

feiern geſchlagenen Schaumünzen beweiſen, daß auch heut noch auf dieſem Gebiete recht Gutes geleiſtet wird, ſo ſehen wir doch auch ſchon hin und wieder, wie man die Koſten einer ordentlichen, geprägten oder gegoſſenen Medaille ſcheut und es vorzieht, das Modell des Bildhauers durch Galvanoplaſtik zu vervielfältigen.

M. Der Metallguß.

Am dauerhafteſten, widerſtandsfähigſten gegen Wind und Wetter, gegen Schnee und Froſt haben ſich die in Bronze gegoſſenen Skulpturen bewährt.

Die Gießkunſt iſt von den Griechen ſchon zu hoher Vollkommenheit gebracht worden, und wenn wir auch nicht alle Märchen zu glauben brauchen, die Plinius und Plutarch uns aufzubinden für gut finden, wenn ſie uns berichten, daß Silanion die Wangen der Jokaſte durch eine Beimiſchung von Silber bleich erſcheinen ließ, Ariſtonidas die des Athamas durch Beiſatz von Eiſen gerötet darſtellte — wie das die Gießer angefangen, daß gerade an die rechte Stelle das Metall floß, das haben ſie uns leider nicht verraten — aber ſo viel ſcheint als ganz ſicher feſtzuſtehen, daß die Griechen ein Verfahren beim Erzguſſe anwendeten, das viel einfacher und vor allem viel billiger als das unſrige war.

Die Gießkunſt iſt nun während des ganzen Mittelalters beſtändig geübt worden. Für das Aachener Münſter wurden die ehernen Thürflügel gegoſſen, im zehnten Jahrhundert die für die Stefanskirche (jetzt im Dom) zu Mainz, im elften die Thüren für die Michaelskirche zu Hildesheim und den Dom zu Augsburg, die Portraitfigur der Grabplatte des Königs Rudolf von Schwaben im Merſeburger Dome; aus dem folgenden Jahrhundert ſtammen die Korſſunſchen Thüren in Nowgorod, die im Dome zu Gneſen u. ſ. w. Taufgefäße, Leuchter, andere Kunſtwerke werden nun zahlreich gegoſſen. Dem vierzehnten Jahrhundert gehört eine der erſten gegoſſenen Rundfiguren an, die Statue des hl. Georg, gefertigt von Martin und Georg von Cluſſenbach 1373, aufgeſtellt vor dem Veitsdome zu Prag. Die großen, für die Kunſtgeſchichte ſo wichtigen Thüren des Baptiſteriums zu Florenz werden dann von Andrea Piſano, von Lorenzo Ghiberti in Erzguß ausgeführt; die vorzüglichen Bildhauer Donatello und Andrea Verrocchio ſind die erſten, welche lebensgroße Reiterſtatuen (die des Gattamelata zu Padua, des

Bartolomeo Colleoni zu Venedig. — S. Titelblatt) gießen, und auch Lionardo da Vinci hatte ſchon das Modell für das Reitermonument des Francesco Sforza hergeſtellt. So iſt in Italien die Gußtechnik im fünfzehnten und noch im ſechzehnten Jahrhundert recht wohl bekannt. In Deutſchland hat man ſo große Erzarbeiten allerdings nicht unternommen, aber dafür zahlreiche Epitaphien mit mehr oder weniger hohem Relief-Figurenſchmuck ausgeführt; die ſtatuariſchen Arbeiten des Peter Viſcher und ſeiner Schule, des Pankraz Labenwolff, des Benedikt Wurzelbauer ſind immer in einem beſcheidenen Maßſtabe gehalten, allein die Figuren am Grabmale Kaiſer Maximilian I. in Innsbruck, gegoſſen von Gilg, Seſſelſchreiber, Steffan, Melchior und Bernhard Godl, wie Hans Lendenſtrauch ſind etwas über Lebensgröße hergeſtellt.

Häufiger noch wird der Metallguß im ſechzehnten Jahrhundert verwendet; ich erinnere an die Arbeiten des Benvenuto Cellini, des Giovanni da Bologna, an die ſchon erwähnten für das Maximilian-Monument zu Innsbruck beſtimmten Statuen, an die ſchönen von Adriaen de Vries und Hubert Gerhard für Augsburg gegoſſenen monumentalen Brunnen, an die von Johann Krumpper gegoſſenen Statuen am Denkmal Kaiſer Ludwigs in der Frauenkirche zu München. Im ſiebzehnten Jahrhundert ſind beſonders berühmt die beiden Brüder Jakob und Johann Balthaſar Keller (geb. zu Zürich 1638, geſt. zu Paris 1702). Letzterer goß die 1699 Ludwig XIV. auf dem Vendôme-Platze zu Paris errichtete Statue. Johann Jakobi leitete den 1697 den Guß der Statue des Kurfürſten Friedrich III. von Brandenburg (ſeit 1801 in Königsberg) und goß, gleichfalls nach Schlüters Modell am 2. Nov. 1700 die Reiterſtatue des großen Churfürſten. Bemerkenswert iſt dann noch der Guß des Standbildes Peters des Großen, welcher unter Leitung von Stefan Falconet (geb. zu Vevey 1716) vorgenommen wurde, 48 636 Pfund Metall und einen Koſtenaufwand von 425 000 Silberrubel erforderte.

Die Modelle der älteren Gießwerke waren, wie es ſcheint

aus Holz geſchnitzt. Im Palazzo della Ragione zu Padua wird noch das geſchnitzte hölzerne Pferd bewahrt, das Donatello als Studie für das Roß der Reiterſtatue des Gattamelata angefertigt haben ſoll. Als Modell für den Guß hat dasſelbe aber ſicher nicht gedient, wohl aber ſind uns kleine Holzſtatuetten, z. B. im Germaniſchen Muſeum in Nürnberg erhalten, die ſicher in den erſten Decennien des ſechzehnten Jahrhunderts als Modelle für Bronzegüſſe angefertigt wurden. Das Holzmodell zu der 1683 nach dem Entwurf von Matthias Rauchmüller durch Wolf Hieronymus Herold (geb. zu Prag 1627, geſt. zu Nürnberg 1693) in Nürnberg gegoſſenen Statue des Johannes von Nepomuk, welche auf der Prager Brücke ſteht, wird in der Johanniskapelle des Schloſſes Ronsberg in Böhmen bewahrt. Lionardo da Vinci hat aber wahrſcheinlich ſein Modell zur Statue des Francesco Storza aus Gips oder aus ſonſt einem leicht zerbrechlichen Stoffe hergeſtellt, da dasſelbe ja wie bekannt, bei einem Aufzuge in Mailand mit herumgefahren, umſtürzte und zerſchmettert wurde.

Die ältere Gießertechnik (à cire perdue) iſt folgende. Ein Thonmodell wird genau in der Größe des beabſichtigten Guſſes angefertigt, getrocknet und gebrannt. Über die geſchwundene (durch das Trocknen und Brennen bedeutend verkleinerte) Figur legt man nun eine Schicht Wachs und modelliert in dieſem Wachs die Figur ſo groß, wie ſie eben werden ſoll. Dies Wachsmodell wird zunächſt mit einer Schicht Hornmark von Hammeln, Tripel, Hammerſchlag und Pferdemiſt überpinſelt, dann mit Formerde, wie ſie die Stückgießer gebrauchen, überzogen. Dieſe Art befolgte Cellini beim Guſſe der Nymphe von Fontainebleau und dem ſeines Perſeus (über die Skulptur I.). Eine andere Art, brauchbar für kleinere Güſſe, beſchreibt er dann im dritten Kapitel, ſie gleicht ziemlich dem lange Zeit nach Cellini noch üblichen Verfahren. Das Modell wird zunächſt in Gips abgeformt; in die Formſtücke drückt man dünne Wachsplatten, baut nun etagenweiſe — ich folge hier der Schilderung Uhlenhuths — die ſo

ausgedrückten Formstücke auf und füllt den Hohlraum mit einer Mischung von Gips und Ziegelmehl. Wird nun die Gipsform abgenommen, so sieht man eine genaue Reproduktion der Statue; die Oberfläche derselben besteht aus Wachs, welches die Dicke hat, die nach dem Gusse das Metall zeigen soll; der Kern besteht aus jener Masse von Gips und Ziegelmehl. Der Künstler überarbeitet nun nochmals seine Wachsstatue und übergießt sie dann mit einem Brei von Gips und Ziegelmehl, etwa 2—3 Zoll dick. So wird die äußere Gußform gebildet. Es kommt nun darauf an, das Wachs, welches an Stelle der Bronze sich befindet, zu entfernen. Zu dem Zwecke wird um die ganze Form eine Art Ofen aufgemauert, derselbe mit glühenden Kohlen gefüllt und so die Form derartig erhitzt, daß das Wachs zum Schmelzen kommt und herausfließt. Man hatte alte auf Erfahrung begründete Angaben, wie viel Wachs etwa von der Gipsform eingesaugt wurde; so konnte man sich dann durch Nachwägen des ausgeschmolzenen Wachses vergewissern, ob dasselbe auch völlig aus der Form entfernt war; denn traf das flüssige Metall mit einem Rest von Wachs zusammen, so bildeten sich sofort Gase, welche die ganze Form auseinander sprengten. War das Wachs entfernt, so brauchte man nur die Gußrinnen (couloirs) und die Windpfeifen (évents) noch anzubringen, und der Guß konnte vor sich gehen. So lange auch diese Manier im Gebrauch gewesen, so muß sie doch immer viel riskantes an sich gehabt haben. Die Form aus Gips und Ziegelmehl wurde durch die Erhitzung leicht brüchig, bekam Risse, und so mag denn mancher Guß ein schlechtes Ende genommen haben. Vortrefflich eignet sich dagegen dies Verfahren zur Herstellung kleinerer Gußwerke, bei denen man auch die Eingüsse und Luftzüge so anlegen konnte, daß ihre Spuren bei Betrachtung der Statuen nicht ins Auge fielen. Dann war ein Nachciselieren nicht erforderlich und der Guß blieb ganz und gar so, wie er aus der Form hervorgegangen war. In dieser Art sind die berühmten Florentiner Bronzen gegossen, die heute von den Kunstsammlern so gesucht

werden. Als hervorragende Meister des Bronzegusses für dekorative Zwecke nennt man die Schüler des Giovanni da Bologna den Antonio Susini, Francesco della Stella und Pietro Tacca aus Carrara († 1640?); letzterer hat sich auch als ausgezeichneter Gießer großer Statuen bewährt.

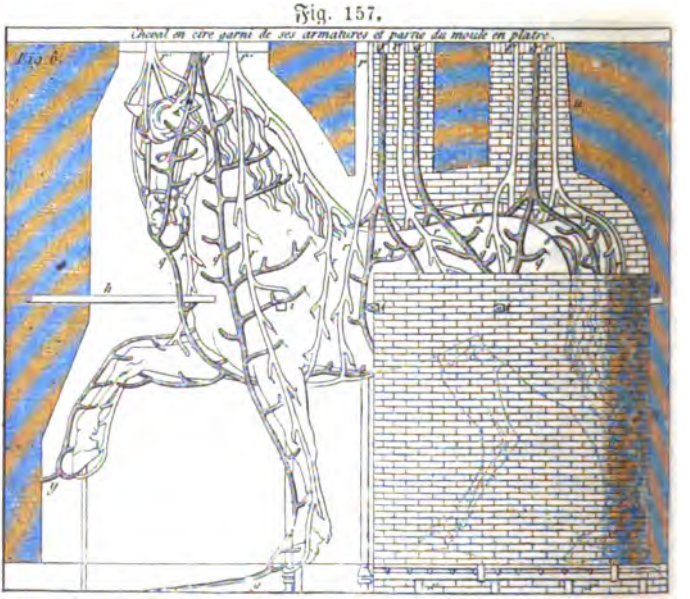
Die neue Gußmethode, die Formen aus Formsand herzustellen, wurde in Frankreich erfunden, indem man die von den Gelbgießern längst angewendete Technik nun auf den Kunstguß übertrug. In Deutschland wurde sie zuerst in Berlin angewendet, als 1819 Lequine die für Rostock bestimmte Blücherstatue, die Gottfried Schadow modelliert hatte, goß. Lequine goß dann Schadows Luther für Wittenberg, 1821 den Rauch'schen Blücher für Breslau, die Blücher-Statue für Berlin (gleichfalls nach Rauch). Der Guß des Denkmals König Friedrich Wilhelms I. für Gumbinnen (nach Rauch) mißglückte im Juli 1828 fast gänzlich. Die Ciselierarbeiten besorgte der Franzose Coué. 1823—28 war Lequine Vorstand der k. Gießerschule zu Berlin. Das Material der Form ist Formsand, ein feiner, pudergleicher Sand, der die eingedrückte Form festhält und dem Feuer widersteht. Dieser Sand wird in der Uckermark bei Seehausen, in der Mittelmark bei Rathenow gefunden. Um den Guß zu erleichtern, zerlegt man das Modell, indem man die sehr kompliziert gestalteten Stücke, z. B. einen ausgestreckten Arm, eine flatternde Faltenpartie u. s. w. abschneidet, für sich formt und gießt und, wenn der Guß vollendet ist, dann wieder mit dem Hauptkörper durch Dubel und Schrauben verbindet. Trotzdem ist das Formen eine immer sehr schwierige, zeitraubende und deshalb kostspielige Arbeit.

Man stellt das Modell auf eine drehbare Eisenplatte und fängt nun an, dasselbe mit Formsandstücken ganz in derselben Weise zu formen, wie dies schon bei Besprechung der echten Gipsformen geschildert worden ist. Der Sand wird in solchen Stücken fest an das Modell angedrückt, daß sie sich leicht mit einer Art Gabel abnehmen lassen. Diese Formstücke werden scharf be-

ſchnitten, die Schnittflächen mit Lycopodium (Bärlappſamen) gepudert und wieder angelegt, darauf wird in derſelben Weiſe fortgefahren. Über eine entſprechende Menge ſolcher Formſandſtücke wird nun wieder eine drei bis vier Zoll ſtarke Gipsſchicht gegoſſen, in welche dieſelben genau hineinpaſſen. Nach außen iſt in die Gipsſchicht ein eiſerner Anker mit Schraubenlöchern verſehen eingegoſſen, damit die ganze Form ſpäter feſt zuſammengepreßt werden kann. So wird etagenweiſe, immer aus einzelnen Mantelteilen und den zugehörigen Formſandſtücken beſtehend, die Form vom Sockel bis zum Scheitel allmählich aufgebaut. Iſt die Form vollendet, ſo nimmt man ſie vom Modell ab, befeſtigt vermittelſt ſeiner Drahtſtifte die Formſandſtücke an den zugehörigen Mantelteilen und kann ſo, wie erſichtlich, die Hohlform der Statue aufbauen. Da jedoch eine Statue maſſiv zu gießen einmal der koſtbaren Bronze wegen zu teuer ſein würde, dann aber auch die Figur dadurch eine zu große Schwere erhielte, muß man nun einen Kern der Gußform herſtellen. Um den Kern zu bilden, befeſtigt man zunächſt an der eiſernen Bodenplatte eine ſtarke Eiſenſtange, das Kerneiſen, welches etwa in der Achſe des Modells angebracht iſt, über den Kopf der Figur hinausragt. Bodenplatte und Kerneiſen werden ſodann vermittelſt eines Krahnes in die Dammgrube hinabgelaſſen. Dieſe ſogenannte Dammgrube iſt die untere Etage des Gießraumes; in der oberen befindet ſich der Schmelzofen. Sie iſt hell und maſſiv gebaut. In einer Ecke dieſes Raumes wird die Form aufgebaut. Man ſetzt nämlich um das Kerneiſen die Formſtücke auf, zunächſt die untere Etage. Die Formſandform iſt mit Kohlenpulver oder Lycopodium beſtäubt, ſo daß nicht der Formſand, welchen man jetzt in ſie hineindrückt, haftet. Iſt auf allen Seiten der unteren Formetage der Sand gleichmäßig eingepreßt, ſo gießt man den Raum zwiſchen dieſer zweiten Lage Formſand und zwiſchen dem Kerneiſen mit Gips mit Ziegelmehl gemiſcht aus. Sodann wird die nächſtfolgende Etage aufgebaut und ſo fortgefahren bis die ganze Statue in dieſer Weiſe vollendet daſteht. Nimmt man

jetzt die äußere Form ſtückweiſe ab, ſo ſteht die Figur wiederum vor uns; ihr Kern beſteht aus Gips, ihre Oberfläche aus einer Schicht Formſand. Von letzterer ſchält nun der Gießer mit einem Meſſer ſoviel ab, als für die Dicke des Metallguſſes erforderlich iſt, alſo ungefähr einen viertel bis einen halben Zoll ſtark. Wird jetzt die äußere Form um den Kern wieder aufgebaut, ſo

Fig. 157.



Guß- und Luftkanäle einer Gußform.
(Nach Clarac.)

iſt die Aufgabe des Formers gelöſt, der Raum, welchen das Metall beim Guſſe auszufüllen hat, iſt begrenzt. Nun iſt es nur noch erforderlich, die Gußkanäle (jets) und die Luftzüge (Windpfeifen, franz. events) anzulegen, die der in der Form befindlichen Luft den Ausgang ermöglichen; wäre ein ſolcher Luftzug nicht vorhanden, ſo würde die von dem flüſſigen Metall zuſammengepreßte Luft die Form zerſprengen.

Die Gußkanäle ſind aber ſo angelegt, daß ſie bis unten an die Form erſt ſich füllen, dann durch Querkanäle in die Form ſelbſt eintreten, dieſelbe alſo von unten nach oben allmählich ausfüllen. Dieſe Gußkanäle durchſchneiden natürlich die Form, ebenſo wie die Züge der Windpfeifen dies thun (Fig. 157). Der Kern iſt, wie ſchon bemerkt, in der Dammgrube aufgebaut worden, oder wenn man vorgezogen hat, dies an einer andern Stelle zu thun, ſo wird er nach ſeiner Beendigung in die Dammgrube mit Hilfe eines Krahns hinabgelaſſen und zunächſt ausgetrocknet. Man errichtet von Backſteinen einen Mantel um den Kern, füllt dieſen mit Holzkohlen und unterhält 3—4 Tage ein langſames Feuer. Dann werden die Stücke der äußeren Form, ſorgfältig in einem Ofen getrocknet, zuſammengeſetzt; die eingegoſſenen Anker werden feſt angezogen, alle Fugen außen mit Gips verſtrichen. Mit Balken und Blöcken wird die Form geſtützt, endlich Sand und Erde um ſie feſtgeſtampft, bis ſie, wie erforderlich, eingedämmt iſt. Über der Form legt man ein Becken aus Backſteinen an, in deſſen Boden die Enden der Gußrinnen münden; an der Außenwand ſteigen die Luftkanäle empor. In dies Becken fließt einer ſteinernen ſchrägen Rinne folgend das Metall aus dem Schmelzofen, und wenn die eiſernen Pfropfen (die Birnen) aus den Gußkanälen entfernt ſind, ſtrömt es in dieſelben ein. Man läßt gern mehr Metall als erforderlich in Fluß bringen, da das überſchüſſige, in dem Becken ſtehen bleibend, durch ſeine Schwere das Metall in alle Fugen hereinpreßt.

Das Metall, welches gewöhnlich zum Abguß von Kunſtwerken benutzt wird, iſt Bronze, eine Miſchung von Kupfer, Zinn und Zink. Zu den Arbeiten der Berliner Gießerei nahm man zu Schadows Zeiten gern das Kupfer der ruſſiſchen Kopeken, da es beſonders rein ſich bewährte; hierzu ſetzte man ein Sechſtel Meſſing und ein Zehntel Zinn. Eine andere Miſchung beſteht aus 90 Teilen Kupfer, 7 Teilen Zink und einem Teile Blei. Der Zuſatz iſt erforderlich, einmal um das Kupfer dünnflüſſig zu ſchmelzen, dann aber auch, um die Farbe des Metalles zu

verbessern. Bei dem Schmelzen kann es leicht vorkommen, daß das Zinn durch zu große Hitze sich verflüchtigt, dann bleibt das Kupfer zäh und unbrauchbar. Benvenuto Cellini hat meisterhaft den Guß seines Perseus beschrieben, wie er sein ganzes Zinngeschirr endlich in den Schmelzofen warf und feuerte, bis das Dach der Gießhütte in Flammen stand, wie aber alles doch endlich einen guten Ausgang gewann.

Sobald die Bronze im rechten Fluß ist, wird der Zapfen ausgestoßen; das flüssige Metall strömt in die Rinne, aus dieser in das Eingußbecken und, sobald die Pfropfen oder Birnen, welche die Gießkanäle verschlossen, geöffnet sind, nun in dieselben hinab und von unten allmählich in der Form hinauf. Aus den Windpfeifen steigen blaue Feuersäulen auf, und so füllt sich die Form; die Metallmasse bleibt im Eingußbecken stehen: der Guß ist beendet; ob er gelungen, das wird sich erst später feststellen lassen. „Wenn der Guß mißlang, Wenn die Form zersprang", dann ist die teure Form verloren und dem Gießer erwächst nicht allein ein bedeutender Zeitverlust, da die Herstellung einer neuen Form eine langwierige Arbeit erfordert, sondern er büßt auch die ganzen Auslagen ein, die die Ausführung der alten beansprucht hatte.

So erkaltete beispielsweise bei dem Gusse eines Basreliefs für Schadows Blücherstatue zu Rostock das Metall zu früh und füllte nicht die Form. Bei dem zweiten Gusse floß das Metall ruhig ein; plötzlich ertönte aus der Dammgrube ein Donner, und während die Arbeiter zurücksprangen, erhob sich aus der gesprengten Form ein Strahl flüssigen Metalls, der an die Decke anprallend, alle mit glühenden Körnern überschüttete. Die Form war nicht fest genug eingedämmt; das Metall hatte sie gesprengt, war dann mit dem Holzwerk und dem feuchten Boden in Berührung gekommen; dadurch wurde die Explosion herbeigeführt. 1828 mißlang demselben Gießer, Lequine, der Guß der Statue Friedrich Wilhelms I. nach Rauch (für Gumbinnen). 1832 am 9. August sprengte beim Gusse des Denkmals König Max

Josephs (nach Rauch) durch Stiglmaier das Metall die Form und veranlaßte eine furchtbare Explosion.

Unter den deutschen Gießern dieses Jahrhunderts sind vor allem zu nennen Daniel Burgschmied aus Nürnberg (geb. 1796, gest. 1858), der unter anderem nach Hähnels Model 1844 das Beethoven-Denkmal für Bonn, 1849 die Statue Karls IV. für Prag, nach Rauchs Modell 1846 die Dürer-Statue für Nürnberg goß. Johann Baptist Stiglmaier (geb. 1791, gest. 1844) goß zu München nach Rauch die Statue des Königs Max (1835), nach Thorwaldsen das Reiterstandbild des Kurfürsten Maximilian für München und die Schillerstatue für Stuttgart (1837), nach Schwanthaler die Statuen der bayrischen Herzoge, das Göthedenkmal für Frankfurt a. M. Ferdinand von Miller (geb. 1813), der die Bavaria nach Schwanthaler (1844—50) ausführte, nach Rietschel die Doppelstatue Göthes und Schillers für Weimar goß, hat sich um die Vervollkommnung der Gießtechnik die größten Verdienste erworben. Georg Howaldt (geb. 1802) in Braunschweig, goß 1852 die Statue von Lessing nach Rietschel, die Arndts nach Afinger für Bonn u. a. Die kaiserliche Gießerei zu Wien stand längere Zeit unter Leitung von Anton Dominik Fernkorn (geb. 1814). Gladenbeck in Berlin und die gräflich Einsiedelsche Gießhütte in Lauchhammer, aus der unter anderem das Lutherdenkmal in Worms nach Rietschel und die Statue Friedrich Wilhelms III. für Berlin nach Wolf hervorging, haben sich durch ihre Leistungen einen wohlverdienten Ruf erworben. Die moderne Technik vermag es jetzt, Massen von Metall auf einmal zu gießen, welche mit den Hilfsmitteln, die den älteren Meistern zur Verfügung standen, nicht zu bewältigen waren. So wurde, wie die Zeitungen meldeten, am 8. März 1883 in der Thiebautschen Gießerei, die von Morice modellierte Statue der Freiheit, die auf dem Platz des Château-d'eau zu Paris aufgestellt werden soll, hergestellt und dabei ein Guß von 10000 Kilogramm Schwere glücklich zu Ende geführt.

Wenn der Guß erkaltet ist, räumt man die Grube aus,

faßt das Kerneisen der Statue und hebt mit einem Krahne dieselbe samt der Form aus der Dammgrube. Dann wird die Form abgeschlagen, und jetzt kann man erst beurteilen, ob das Werk wirklich gelungen ist. Kleine Schäden sind ja auszubessern; so waren bei Cellinis Guß des Perseus die Zehen des einen Fußes nicht ausgegossen, wurden aber angesetzt. Die Eingußkanäle, die wie die Windpfeifen mit Metall sich gefüllt haben, werden zunächst mit Hammer und Meißel entfernt, dann der Guß durch Abbrennen mit Scheidewasser oder Schwefelsäure gereinigt. Kleine Löcher bessert man aus, indem man sie ausschneidet und ein passendes Stück Metall an ihrer Stelle einsetzt. Die Nähte werden abgefeilt und abgemeißelt und dann der ganze Guß mit Feilen und Bunzen überarbeitet (ciseliert), so daß die Oberfläche nun ganz gleichartig erscheint. Endlich fügt man die Stücke zusammen, wenn man zur Vereinfachung des Gusses die Statue zerlegt hat; mit Schrauben und Bolzen werden sie befestigt, die Schnittflächen sauber mit dem Hammer überarbeitet, so daß sie nicht mehr sichtbar erscheinen.

Was die Kosten eines gegossenen Standbildes anbelangt, so berechnet Eduard Uhlenhuth (1862) dieselben für eine neun Fuß hohe Statue auf 10100 Thaler, und zwar für den Bildhauer 3900 Thaler, für Guß und Ciselierung 4000 Thaler, für das Piedestal 2200 Thaler. Allein das sind Preise, die vor mehr als zwanzig Jahren fixiert wurden: heut würde sich natürlich ein solches Werk bedeutend höher stellen. Ferner teilt er mit, wie hoch sich die Kosten des von Rauch gefertigten Denkmales Friedrichs des Großen zu Berlin beliefen. Der Künstler arbeitete zwölf Jahre (1839—51) an dem Werke und erhielt jährlich ein Gehalt von 3000 Thlr., also 36000 Thlr. An Remunerationen wurden 20000 Thlr. ihm gezahlt, für das Modell des Reiterstandbildes 17000 Thlr., für die Modelle des Piedestals 20000 Thlr., Guß und Ciselierung der Reiterstatue kostete 30000 Thlr., der Figuren des Piedestals 30000 Thlr.; Fundamente und Granitbau erforderten 24000 Thlr., Gitter und

Kandelaber 5000 Thlr., Summa 240 000 Thlr. Dieſe Notizen mögen genügen, nachzuweiſen, daß ein Bronze-Monument ausführen zu laſſen immer nicht unbedeutende Geldmittel erfordert, und daß die Leute ſich gründlichſt täuſchen, die vermeinen, wenn ſie ein paar hundert Mark zu einem Denkmale irgend einer bisher noch nicht genug geehrten Perſönlichkeit geſammelt haben, mit dieſen Mitteln die Koſten einer Bronzeſtatue beſtreiten zu können. Es kommt das öfter vor, als man denkt.

Endlich ſei noch der Metallgüſſe nach der Natur gedacht. Schon die alten Goldſchmiede, z. B. Wenzel Jamnitzer haben Gräſer, Blumen, Käfer ꝛc. abgeformt, ausgegoſſen und mit dieſen durch ihre Feinheit bemerkenswerten Arbeiten viel Bewunderung geerntet. Karmarſch (Grundr. d. mech. Technologie [Hann. 1837] I. 138) giebt folgende Anweiſung: „Man ſtellt oder hängt das Modell in einem Käſtchen von Holz oder Pappe auf und befeſtigt es durch einige feine Eiſendrähte. Andere etwas dickere Drähte bringt man (da ſie ſpäter wieder herausgezogen werden) zur Bildung von Luftröhren an. Auf den oberſten Punkt des Gegenſtandes ſtellt man ein koniſches Holzſtückchen, als Modell zu dem Einguſſe. Dann füllt man vorſichtig und vollſtändig das Käſtchen mit einem Brei von drei Teilen Gips, einem Teil feinſten Ziegelmehls und Alaun- oder Salmiak-Auflöſung; zuerſt durch Beſtreichen des Modells, dann durch Eingießen. Iſt dieſe Maſſe feſt, ſo nimmt man das Käſtchen davon ab, brennt dieſe Form vorſichtig und mäßig ſtark, wobei das Modell eingeäſchert wird, ſpült die Aſche durch Queckſilber heraus, erhitzt die Form abermals und gießt. Zuletzt wird die Form in Waſſer erweicht und behutſam abgebrochen."

Der neu hergeſtellte Bronzeguß blitzt und blinkt und wirkt deshalb unruhig. Erſt allmählich verliert ſich durch die Einwirkung der atmoſphäriſchen Luft jener ſtörende Glanz, und das Werk überzieht ſich mit einer bräunlichen oder grünen Schicht, der ſogenannten Patina (aerugo nobilis). Die Figuren des Auguſtus-Brunnen zu Augsburg, der 1593 von Hubert Gerhard

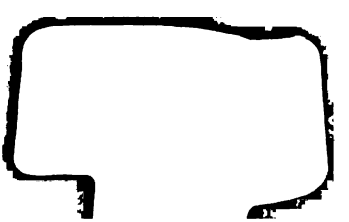
gegossen wurde, zeigen z. B. die schönste grüne Patina, während das Sebaldusgrab des Peter Vischer einen dunkelbraunen Ton erhalten hat. Es scheint jedoch, als ob die Künstler, wenigstens die italienischen Meister des sechzehnten Jahrhunderts, den Güssen eine künstliche Patina, einen Überzug mit einem gefärbten Firniß gaben. Die Gußwerke wurden zuerst mit Glaspulver abgeschliffen, dann mit Nußöl eingerieben, endlich mit Firniß überzogen. Dadurch war es möglich, auch die Ungleichheiten der Metallfarbe zu verstecken, dem Ganzen einen gleichmäßigen Ton zu geben. Die modernen Bronzestatuen überziehen sich nicht mehr mit einer so schönen Naturpatina, sondern setzen bald in unseren Städten eine Kruste von Kohlenruß an, werden einfach schmutzig. Ob das plastische Kunstwerk durch eine Reproduktion in einer stumpfgraubraunen Masse gewinnt, möchte ich bezweifeln; schön sehen jedenfalls diese dunklen Gestalten nicht aus.

Register.

Abformen in Gips 218.
— — Leim 219.
Alabaster 225.
Allegorie 200.
Arkaden 72.
Ätzung 158.
Aufriß 48.
Backstein 62.
Backsteinarchitektur 63.
Barockstil 111.
Basis 72.
Basrelief 190.
Baukunst 30.
Baumaterial 56.
Baumeister 31.
Baustile 102.
— altchristlicher 106.
— byzantinischer 106.
— dorischer 102.
— gotischer 107.
— ionischer 102.
— korinthischer 102.
— romanischer 106.
— römischer 103.
Bauzeichnung 51.
Bedachung 87.
Bernsteinplastik 239.
Blendarkaden 72.
Bronzemischung 269.
Buchbinder 181.
Büsten 206.
Cameo 242.
Ceroplastik 239.
Ciselierung 272.
Dammgrube 267.
Delft 172.
Drechsler 180.
Durchschnitt 46.
Echte Form 219.
Eisenschneider 157.
Elfenbeinplastik 235.
Empirestil 119.
Entasis 72.
Fabrica 35.
Façadenmalerei 63.
Fächergewölbe 78.
Fayence 158.
Fenster 71.
Firnißüberzug von Bronzefiguren 273.
Form, echte 219.
— verlorene 221.
Formsand 266.
Formstein 63.
Freimaurer 37.
Frührenaissance 110.
Fundament 68.
Gekuppelte Fenster 71.
Gesimse 86.
Getriebene Arbeiten 252.
Gewölbe 72.
Gips 66.
Glas 175.
— böhmisches 178.
— deutsches 178.
— venezianisches 175.
Glasätzung 179.
Glasschleiferei 179.
Glasradierung 179.
Gliedermann 218.
Glyptik 242.
Goldschmiedekunst 145.
Grosserie-Arbeit 251.
Grundriß 47.
Guß à cire perdue 264.
Gußkanäle 268.
Guß nach der Natur 273.
Halbsäule 72.
Hausinschriften 43.
Hautrelief 190.
Hochrenaissance 110.
Holzbaukunst 56.
Holzbildhauerei 231.
Hülfsmodell 217.
Hütte 37.
Ideale Bildwerke 213.
Intaglio 242.
Intarsia 141.
Jeton 255.
Kalkschneider 231.
Kapitäl 72.
Kerneisen 267.
Klostergewölbe 74.
Kompositа-Säulenordnung 104.
Kosten einer gegossenen Statue 272.
Kreuzgewölbe 74, 75.
Kreuzen 166.
Krystallschnitt 245.
Kunkelgläser 180.
Kuppel 75, 76.
Laterne 86.
Ledermosaik 189.
Lederpressung 189.
Lederschnitt 185.
Ledertapeten 190.
Loge 37.
Magister fabricae 35.
Magister operis 36.
Majestätssiegel 247.
Majolica 168.
Mannequin 218.
Marmor 60, 225.
Mauerstärke 71.
Medaillen, gegossene 256
Medaillenschnitt 255.
Medaillen, geprägte 259.
Medaillon 255.

Metallguß 262.
Minuterie-Arbeit 251.
Modell des Bildhauers 217.
Modell, lebendes 218.
Modelle 53.
Modelle zu Metallgüssen 263.
Modelle zu Medaillen 257.
Münzenschnitt 254.
Nackte Bildwerke 198.
Nassauer Töpferei 166.
Naturalistische Bildwerke 214.
Nischen 72.
Oiron-Fayence 170.
Palissy 171.
Patina 273.
Pendentif 75.
Perspektiven 55.
Petinetgläser 178.
Pilaster 72.
Plastik 190.
Plattner 156.
Polychromie 93.
Polychromie der Skulptur 230.
Portraitskulptur 203.
Porzellan 172.
Profil 87.
Proportion der Baudenkmale 88.
Punktieren 228.
Raeren 166.
Realistische Bildwerke 213.
Reitersiegel 247.
Relief 190.
Renaissance, französische 117.
Renaissance des griechischen Baustils 121.
— — gotischen Baustils 124.
Renaissancestil 106.
Renaissance, deutsche 98, 112.
— englische 116.
— italienische 110.
— spanische 117.
Reticelli 178.
Riß 50.
Ritorti 177.
Robbia Luca della 224.
Rococostil 117.
Rotgießer 180.
Sandstein 59.
Sarazenischer Baustil 106, 129.
Säulen 72.
Säulenbündel 72.
Senkung der Prägestempel 259.
Sgraffitomalerei 63.
Siegburg 165.
Siegelschnitt 246.
Sigilla pedestria 247.
Skizzen des Bildhauers 217.
Skulptur 190.
Statue 190.
Steinplastik 225.
Stuck 66.
Stucco lustro 67.
Stuck als Material des Bildhauers 223.
Sterngewölbe 78.
Schlußstein 87.
Schnitzereien, mikroskopisch kleine 234.
Schmiedekunst 154.
Schub 73.
Steinbau 59.
Steinmetzenverbindung 36.
Spiegelgewölbe 85.
Spitzbogen 80.
Tambour 75
Tauscia 154.
Tauschierung 154.
Terrakotta 222.
Thüren 71.
Tischlerei 140.
Tonnengewölbe 73, 85.
Toreutik 250.
Toskanische Säulenordnung 50.
Treiben in Metall 250.
Typar 248.
Verband 71.
Verlorene Form 221.
Vogelperspektive 55.
Wachsbildnerei 239.
Wachsbossierer 240.
Waffenschmiedekunst 156.
Wedgwood 172.
Windpfeifen 268.
Zwickel 75.

A 7131

Druck von Gebrüder Stiepel in Reichenberg.

YC1346